

ACADEMIA ROMÂNĂ
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI «G. OPRESCU»

REVUE ROUMAINE
D'HISTOIRE
DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

TOME
XXXIII
1996

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Directeur de la publication:

ION ZAMFIRESCU

Comité consultatif:

LILIANA ALEXANDRESCU-PAVLOVICI (Amsterdam)
GEORGE BANU (Paris)
OCTAVIAN-LAZĂR COSMA
CLEMANSA-LILIANA FIRCA
MIHNEA GHEORGHIU
GEORGE LITTERA
COSTIN MIEREANU (Paris)
TITUS MOISESCU
REMUS NICULESCU
STEFAN NICULESCU
FLORIAN POTRA
ION TOBOŞARU
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Comité de rédaction:

LUCIA-MONICA AEXANDRESCU (rédacteur en chef)
MANUELA CERNAT
GHEORGHE FIRCA
DANIELA GHEORGHE
DANIEL SUCEAVA

Secrétaire de rédaction:

DANIELA ARTĂREANU

LECTEURS,

Consultez les publications périodiques de l'ACADEMIE ROUMAINE!

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, série THÈÂTRE,
MUSIQUE, CINÉMA, paraît une fois par an. Toute commande sera adressée à:

R O D I P E T S A, Piata Presei Libere nr. 1, Sector 1, P. O. Box 33-57, Bucureşti,
România, Fax 401-222 6407, Tél. 401-618 5103; 401-222 4126.

O R I O N P R E S S I N T E R N A T I O N A L S R L, řos. Olteniei 35-37, Sector 4, P.
O. Box 61-170, Bucureşti, România , Fax 401-312 2425; 401-634 7145, Tél.
401-634 6345.

A M C O P R E S S S R L, Bd. N. Grigorescu 29A, Ap. 66, Sector 3, P. O. Box
57-88, Bucureşti, România, Fax 401-312 5109, Tél. 401-643 9390; 401-
312 5109.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange du titre ci-dessus, ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea Victoriei, P. O. Box 29-122, 71101, BUCUREŞTI, ROMÂNIA, INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI «G. OPRESCU».

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Calea 13 Septembrie nr 13, RO 76717, BUCUREŞTI, ROMÂNIA
C.P. 5-42, tél. 410 38 46

Sommaire

ETUDES

TITUS MOISESCU, L'Evangéliaire en notation musicale ekphonétique de Jassy	3
DAVID H. WILLIAMS, George Enescu's residency at the University of Illinois, Urbana-Champaign, April 1950	15
GHEORGHE FIRCA, Sur un principe de variation spécifique à la création roumaine contemporaine	33
IRINEL ANGHEL, Orientations stylistiques de la musique roumaine après 1950 ..	49
GHEORGHE POPESCU, I. About modal functionality. The modern modal system. II. A new system of differential quasitempered tuning.	57

*

ION CAZABAN, La dramaturgie de Lucian Blaga sur la scène roumaine de l'entre-deux-guerres	63
CORNELIU DUMITRIU, The characters in the Shakespearian tragedies (I)	69
IOLANDA BERZUC, Les premiers spectacles Eugene O'Neill en Roumanie	75

NOTE

ION CAZABAN, Marcel Janco, scénographe	83
--	----

COMPTES RENDUS

OCTAVIAN LAZĂR COSMA, <i>Universul muzicii românești (Titus Moisescu)</i> ...	85
GHEORGHE C. IONESCU, <i>Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România (Vasile Vasile)</i>	88

CHRONIQUE

PQ 95 ou le tour du monde scénographique en sept jours (<i>Ion Cazaban</i>) ..	91
Le Musée du Théâtre de Baku (<i>Iolanda Berzuc</i>)	97
In memoriam: ALFRED HOFFMAN (1929–1995) (<i>Gheorghe Firca</i>)	101

L'ÉVANGÉLIAIRE EN NOTATION MUSICALE EKPHONÉTIQUE DE JASSY

Le Musée de la Littérature Roumaine de Jassy conserve un très important manuscrit datant du XII^e siècle, un *Evangéliaire* en notation musicale neumatique ekphonétique (N° inv. 7030). Après le *Lectionnaire évangélique de Jassy* (XI^e – XII^e siècles)¹ et après la *Péricope évangélique en notation ekphonétique*, identifiée dans la Bibliothèque Nationale de Bucarest², l'*Evangéliaire de Jassy* devient, dans l'ordre de la présentation, le troisième code de notre pays qui conserve dans ses pages l'ancienne notation musicale ekphonétique. Ces trois manuscrits appartiennent à la même époque (les XI^e – XII^e siècles), mais on ignore la manière dont ils sont entrés chez nous. Leur importance documentaire est inestimable, il est donc strictement nécessaire que ces codes soient publiés. Les deux premiers ont fait l'objet d'éditions convenables, il faut agir de même avec le troisième, que nous allons présenter aussitôt que possible en fac-similé. La mise en circulation d'un manuscrit aussi précieux datant d'une époque aussi lointaine et conservant dans ses 190 feuillets (380 pages) cette première notation neumatique de la musique religieuse byzantine serait un acte culturel d'importance internationale.



Nous savons³ que le manuscrit ou le livre imprimé nommé «Evangéliaire» ou «Lectionnaire évangélique» contient certaines parties tirées des quatre Evangiles du Nouveau Testament, attribuées à Matthieu, Marc, Luc et Jean, récitées à haute voix durant les divers offices liturgiques. Ces parties, ces fragments s'appellent des *péricopes* (*perihopé* = section, coupure, fragment) ou des *leçons* (*lectio, onis* = lecture)⁴. Cette sélection, ce groupement des péricopes évangéliques dans des livres spéciaux, selon l'ordre des Dimanches et des fêtes de l'année liturgique, date du temps de Saint Jean Damascène (VIII^e siècle) et de Saint Théodore le Studite (XI^e siècle)⁵, c'est-à-dire de la période patristique du christianisme. Voici donc la nécessité de grouper les péricopes évangéliques dans des livres spéciaux nommés *Evangéliaires*

Titus Moisescu

ou *Lectionnaires évangéliques*. Au point de vue du contenu il n'y a pas de différences entre le *Lectionnaire évangélique* et l'*Evangéliaire*, les deux contiennent des péricopes évangéliques. Tandis que le *Lectionnaire* bénéficie d'un nombre plus réduit de péricopes, plus précisément d'une sélection de péricopes récitées à l'occasion de certaines fêtes de l'année liturgique (le *Lectionnaire de Jassy*, par exemple, ne contient que 18 péricopes évangéliques, récitées pendant l'*Office liturgique des dimanches d'anniversaires spéciaux*), un *évangéliaire* contient toutes les péricopes évangéliques destinées à tous les offices (*Matines, Liturgie, les Saints Sacrements, les hierourgiai, etc.*) pratiqués tout au long d'une année liturgique, lues ou récitées à haute voix par un prêtre ou par un diacre. Il s'agit donc de différences quantitatives et non qualitatives.

Les péricopes évangéliques suivent un calendrier préétabli par les pères de l'église, tout comme l'*Apôtre de la Liturgie*, chaque jour de l'année ayant «à son service» une certaine péricope, nommée tout court «l'*Evangile du jour*» et une certaine péricope apostolique, «l'*Apôtre du jour*».

L'*Evangéliaire* a quatre sections⁶ qui groupent ainsi les péricopes:

a) Dans la première section sont groupées les péricopes qui sont récitées ou lues aux offices liturgiques spécifiques aux fêtes mobiles de l'année (*Synaxarium*) et qui commencent avec la péricope évangélique du Dimanche de Pâques («Au début ce fut le Mot») et finissent avec les péricopes destinées aux offices liturgiques de la Semaine Sainte du Carême. Dans cette première section sont réunies et ordonnées, conformément au typique, 349 péricopes, dont: Jean, 63; Matthieu, 109; Luc, 104; Marc, 73.

b) Dans la seconde section sont groupées les 11 Evangiles de la Résurrection, qui sont lus aux Matines des dimanches, choisis dans les quatre évangélistes: Matthieu, 1; Marc 2; Luc, 3; Jean, 5. Leur lecture est faite dans un ordre exact et commence le dimanche de tous les saints (premier dimanche après la Pentecôte) et se répète après chaque période de 11 semaines, tout comme les voix. Entre le Dimanche des Rameaux et le Samedi de la Semaine Sainte du Carême on ne lit pas les Evangiles de la Résurrection, et entre le deuxième Dimanche après Pâques (de Thomas) et le premier Dimanche après la Pentecôte (la Descente du Saint Esprit), les Evangiles de la Résurrection ont un parcours excepté du règle numérique préétabli pour toute l'année liturgique. Voici donc que la récitation des 11 Evangiles de la Résurrection est en relation directe avec la date de la fête de Pâques.

c) Dans la troisième section de l'Evangéliaire sont groupées les péricopes qui sont récitées aux offices liturgiques spécifiques aux fêtes fixes de l'année liturgique (*Menologium*) et qui commencent le 1^{er} septembre avec l'*Indiction*, début de la nouvelle année liturgique (la commémoration des saints parents) et finissent avec la péricope du 31 août. On y retrouve les péricopes spécifiques des fêtes fixes de l'année, conformément aux 12 ménées. Beaucoup de ces évangiles sont repris de la première section de l'Evangéliaire, par des renvois aux pages respectives. On y retrouve également groupés les Evangiles des Heures (1, 3, 6, 9) de la Veille de l'Epiphanie.

d) La quatrième section contient les soi-disant Evangiles de toute nécessité, récités aux

jours des saints qui n'ont pas d'Evangiles pendant les mois du Synaxaire, ensuite à l'Extrême Onction (7 Evangiles), à la sanctification de l'eau, aux noces, aux morts, à la sanctification de l'église, etc.

e) La dernière section de l'Evangéliaire est l'*Evangelistarion* auquel est souscrite la fête des Pâques et tout le rituel de la lecture des Evangiles au cours de l'année liturgique. L'Evangelistarion contient 35 tables où sont précisées les voix de service des semaines et les Evangiles qui sont lus aux Matines et à la Liturgie. Toutes les indications sont en rapport direct avec le changement de la date de la fête de Pâques. L'énumération des dimanches dans ces tables commence avec le Dimanche d'avant l'Epiphanie et finit d'habitude avec la Dimanche d'après la Naissance de Jésus.

La même selection et fragmentation en péricopes a été également subie par les autres livres du Nouveau Testament – les faits des Apôtres et les 14 Epîtres (sauf l'Apocalypse) – qui se récitent à haute voix pendant la Liturgie ou pendant d'autres offices religieux groupés dans les Lectionnaires apostoliques – *l'Apôtre*.

L'Apôtre est également organisé selon le modèle de l'Evangéliaire. Chaque péricope apostolique est précédée d'un *Prokeimenon* (le prokeimenon apostolique) et suivie par les soi-disant *Alléluïaria*. A la différence des autres catégories, le prokeimenon apostolique, tout comme le verset qui l'accompagne, s'exécute en style récitatif. L'Apôtre des grandes fêtes et des dimanches a des prokeimenon distincts, tandis que l'Apôtre des jours de la semaine n'a pas de prokeimenon spécial, s'adaptant, d'habitude, au prokeimenon des Vêpres. Après l'Apôtre de toute nécessité, le livre consigne les prokeimenon des jours de la semaine, les *Alléluïaria*, les *Koinonika* hebdomadaires à l'usage de ceux qui, pendant la semaine, réciteront l'Apôtre à haute voix.

Autant l'Evangile que l'Apôtre appartiennent à la catégorie des lectures bibliques. Il faut y ajouter les soi-disant *Paroimiai* (dictos, maximes) – lectures des livres du Nouveau Testament (à l'exception du Psaultier), qui sont lues à haute voix aux Vêpres des fêtes après le prokeimenon, aux fêtes royales et aux fêtes des

saints après le prokeimenon, aux fêtes des saints (mineia, triode ou penticostar), tout comme aux Vêpres du Mercredi et du Vendredi du grand Carême. Les paroimiai sont, à leur tour, précédés d'un prokeimenon (du Triode, par exemple). Réunies dans le livre appelé *Prophetologion*, les paroimiai étaient jadis accompagnés de la notation neumatique ekphonétique, tout comme les péricopes évangéliques et apostoliques.

Pour les manuscrits et les livres qui conservent les péricopes évangéliques nécessaires aux offices divins orthodoxes on a employé plusieurs dénominations: l'Evangéliaire, le Tétraévangéliaire, le Lectionnaire évangélique et, le plus souvent, tel qu'il est écrit sur les couvertures des livres publiés ou sur les anciens manuscrits, «les Saints et Divins Evangiles». Dans les catalogues, les bibliographies, les études et les articles on retrouve le plus souvent la notion d'Evangéliaire. Et pourtant, il y a une différence de contenu entre ces deux notions. Le Tétraévangéliaire contient le texte des quatre évangiles dans leur ordre canonique: Matthieu, Marc, Luc et Jean, sans les diviser en péricopes, tandis que l'Evangéliaire réunit toutes les péricopes évangéliques qui doivent être lues au cours de l'année liturgique pendant les différents offices liturgiques, ordonnées selon une certaine succession, en commençant avec l'évangile du Dimanche de Pâques (l'Evangile selon Jean, chap. I, 1–17). La succession des péricopes est établie dans l'Evangelistarion qui représente le soi-disant typique de l'Evangéliaire⁷. Il s'agit donc des trois livres distincts, ayant un contenu et une destination distincts – le *Tétraévangéliaire*, *l'Evangéliaire* (ou l'Evangile) et *l'Evangelistarion* – qui ne doivent pas être confondus. Les auteurs moldaves qui ont légué à la postérité de nombreux témoignages manuscrits d'une grande valeur artistique, ont employé la notion de Tétraévangéliaire, tel qu'il est écrit dans les souscriptions des œuvres de Philippe le Moine (1502), Theodor Mărășescu (1492, 1493, 1497), Spiridon le Moine (1502), Trif le Diacre (1477), Nicodème le Moine, etc. Parmi les premiers livres imprimés dans notre pays à Târgoviște par Macaire (1512), à Brașov

par Coresi (1561), à Bălgard par Lorintz (1579), etc. se trouvent également ceux dénommés, soit le Tétraévangéliaire, soit l'Evangéliaire.

Pour l'Apôtre on a employé le nom grec Praxapostolos, également connu dans l'ancienne nomenclature roumaine (Praxim). Mais le plus souvent on retrouve le nom d'Apôtre, autant dans les manuscrits que dans les anciens livres roumains.

Les bibliothèques et les archives roumaines de spécialité conservent de nombreux manuscrits et d'anciens livres portant des noms divers: Evangéliaire, Tétraévangéliaire, Lectionnaire évangélique, les Saints et Divins Evangiles, ou tout simplement les Evangiles, le Praxapostolos, le Lectionnaire apostolique, l'Apôtre, le Prophetolos, les *Paroimiai*, etc., – toutes ces dénominations – qu'elles soient écrites sur les livres ou dans les souscriptions ou qu'elles soient attribuées par les chercheurs – concernent le type de livre exprimé par la notion respective.

L'Evangéliaire ne se trouve pas à la fin de tous ces manuscrits, mais la plupart consigne un indicateur équivalent, où l'on précise lequel des Evangiles sera récité à l'occasion des divers offices liturgiques. Un manuscrit, qui nous semble intéressant et significatif, date de 1786, étant conservé dans la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, et porte comme titre: «Evangéliaire, c'est-à-dire l'ordre des Saints Evangiles et des Faits et des Livres des Saints Apôtres, tel qu'on doit les réciter chaque dimanche, tout au long de l'année, sur quel *Eothinon* et sur quelle voix on doit chanter, conformément aux canons et aux tables pascales» (Ms. roum. 1289–122 pages). On a désiré donc établir et consigner dans un manuscrit indépendant l'ensemble des opérations concernant le déroulement de l'office liturgique du dimanche.



Daniel Barbu a présenté dans son ouvrage *Manuscrise bizantine în colecții din România (Manuscrits byzantins dans des collections roumaines)*⁸ l'Evangéliaire du Musée de la Littérature Roumaine de Jassy (Ms. n° inv.

7030), daté de la seconde moitié du XII^e siècle. L'auteur remarque, en dehors de nombreux détails concernant l'état du manuscrit en son spécifique décoratif, ornemental (frontispices, vignettes, initiales, rosettes, encres), sur les pages 1–121 et 322–392 «des indications musicales en rouge», sans insister toutefois sur cet aspect important du code.

Il a fallu, à cause de son état physique précaire (feuilles déchirées, encres dégradées, couvertures détériorées, etc.) reconditionner l'Evangéliaire dans le Laboratoire de conservation-restauration du Complexe National du Musée «Moldova» de Jassy. Un collectif de chimistes, physiciens⁹ et restaurateurs¹⁰ a réalisé cette opération délicate, en communiquant certains détails de spécialité concernant sa structure physique et ornementale: le texte est «écrit sur un parchemin en peau de chèvre, en encre ferrogallique, richement orné, avec des initiales aux motifs floraux, des vignettes et des frontispices rouges (cinabre), bleues ultramarine (lapis lazuli), vertes, protégées d'une pellicule de blanc d'œuf et d'or coloïdal». Tous les restaurateurs ont été d'accord sur le fait que l'œuvre appartient au XI^e siècle.

Nous possédons quelques données concernant la structure de l'Evangéliaire, grâce à l'aimable concours du conservateur du Musée de la Littérature Roumaine de Jassy, Dan Fasola¹¹. Voici donc la bibliographie de l'Evangéliaire de Jassy dont nous disposons jusqu'à présent. Aux résultats de nos recherches de 1993 et 1994 nous allons ajouter quelques détails complémentaires concernant cet important code.

Le manuscrit n° 7030 du Musée de la Littérature Roumaine de Jassy est un *Evangéliaire* et non pas un *Tétraévangéliaire*, parce que les péricopes évangéliques sont ordonnées conformément au typique de l'Evangéliaire, en commençant par l'Evangile du Dimanche de Pâques, selon Jean, chap. I, 1–17: «Au début était le Mot et le Mot venait de Dieu et Dieu était le Mot». Il a donc la structure spécifique de l'Evangéliaire et appartient au type grec d'évangéliaire, modèle adopté également par les copistes roumains.

Nous sommes d'accord avec Daniel Barbu que ce code date depuis le XII^e siècle, où l'on pratiquait la lecture des Evangiles, de l'Apôtre et des

paroimiai, selon le système de la notation ekphonétique, encore employée à cette époque-là.

Le manuscrit a 392 feuillets en parchemin, ayant les dimensions 345x245 mm, qu'on peut grouper en quatre parties:

1) Les feuilles 1–121 où sont écrites en rouge les neumes musicaux ekphonétiques.

2) Les feuilles 122–321, avec une écriture à peu près pareille à la première partie, mais appartenant à une autre main, sans neumes musicaux ekphonétiques.

3) Les feuilles 322–392, écrites par le copiste de la première partie, avec la notation des neumes musicaux ekphonétiques.

4) Les feuilles 1–8, ainsi numérotées et ajoutées au code, écrites par une troisième main, sans neumes musicaux ekphonétiques.

Les feuilles des parties 1 et 3 sont, donc, écrites par la même personne, le texte en est distribué sur deux colonnes de dimensions égales, avec 24 lignes sur chaque page, la distance entre elles variant de 25 à 30 mm approximativement. Les feuilles de la seconde partie conservent une écriture également déroulée sur deux colonnes, pareille aux deux autres, mais effectuée par une autre personne, le copiste complétant les défauts probables de l'Evangéliaire. L'absence de la notation musicale ekphonétique nous détermine à conclure que le scribe de la seconde partie soit n'était pas musicien, soit vivait à une époque où la récitation des évangiles selon le système de la notation ekphonétique n'était plus pratiquée. Quant à l'apparition et l'évolution de la notation musicale ekphonétique, Carsten Höeg, qui a pu étudier de nombreux codes conservant cette notation, considère que le système était en pleine évolution au VIII^e siècle; au cours des IX^e et X^e siècles le système est établi et il connaît son apogée aux XI^e et XII^e siècles; les manuscrits datant de cette époque présentent un grand niveau d'uniformité; les manuscrits des XIII^e et XIV^e siècles souffrent d'une lente dissolution, la pureté de la notation ekphonétique étant altérée, pour qu'au XV^e siècle ce système de notation musicale ekphonétique disparaîsse complètement des codes de l'époque, donc, il sort définitivement de l'usage liturgique¹². Voici donc que les systèmes de notation musicale peuvent

également contribuer à la datation d'anciens manuscrits byzantins.

La quatrième partie du code ne présente qu'un intérêt liturgique, le papier lui-même, en lignes pontuseaux, récemment fabriqué, nous oblige de l'attribuer aux XV^e–XVI^e siècles. Sur ces feuilles, il n'y a pas de notation musicale ekphonétique. La numération des feuilles est manuelle, récente, en chiffres arabes, placées en haut, dans l'espace qui se trouve entre les deux colonnes. Daniel Barbu fait également dans son ouvrage un groupement des fascicules correspondant au contenu de chaque colonne.

L'Evangéliaire de Jassy n'a pas une souscription, il conserve en échange la signature du propriétaire sur le fasc. 320: «De l'humble et pécheur Nikolaou Vizyisiou» – signature peut-être ultérieurement écrite par le humble propriétaire lui-même.

L'Evangéliaire de Jassy en notation musicale ekphonétique conserve en soi au moins quatre vertus de structure et de contenu:

- a) il a une inestimable valeur patrimoniale, grâce à son âge (il date du XII^e siècle);
- b) grâce à sa structure liturgique déterminée d'une façon évidente, le code se constitue dans un modèle du type grec d'évangéliaire, qui devrait être également analysé de ce point de vue, avec toutes les implications historio-graphiques et liturgiques qu'il suppose;
- c) le manuscrit a une importante valeur musicologique, parce qu'il conserve l'une des plus anciennes notations musicales byzantines – la notation ekphonétique pure, non altérée, présente dans un grand nombre de feuilles de manuscrit et de péricopes évangéliques;
- d) au point de vue paléographique (déchiffrement et étude de l'ancienne écriture des manuscrits) ce code est un sujet de première importance.

Sur les 392 feuilles, 191 possèdent la plus ancienne des notations musicales – la notation ekphonétique: 121 feuilles dans la première partie et 60 dans la troisième: au total, 382 pages de manuscrit.

La soi-disant récitation à haute voix de la péricope évangélique est pratiquée dans des variantes diverses: soit une lecture ordinaire, avec une prolongation du son final à la fin d'une phrase, d'une idée, au point diacritique, pareille

à la demi-cadence; soit une intonation récitative spécifique, accompagnée et ayant comme support certaines formules cadencielles d'une grande virtuosité, la cadence finale de la péricope étant beaucoup plus développée, en signe d'«attention, la péricope est finie!». Cette seconde variante est préférée d'habitude par les diaires ou par ceux qui récitent l'Apôtre, certains d'entre eux démontrant une véritable maîtrise artistique dans l'interprétation du récitatif évangélique ou apostolique.

Dès le VIII^e siècle, le récitatif évangélique fut placé dans un système de notation spéciale, la soi-disant notation ekphonétique (εκφώνησις = à voix haute); cette notation a évolué et elle est devenue définitive aux X^e–XI^e siècles, pour qu'aux XIV^e–XV^e siècles, elle disparaît de la pratique liturgique¹³.

Les signes de la notation ekphonétique, tout comme leur dénomination, ont été identifiés dans quelques tables manuscrites d'anciens codes que Carsten Höeg a reproduites dans son livre *La notation ekphonétique*¹⁴ comme suit:

a) *Le code Leimonos 38* (f. 318) daté aux X^e–XI^e siècles. Mais Carsten Höeg suppose que la table des signes ekphonétiques sur le f. 318 est écrite plus tard, par une autre main, probablement, au XII^e siècle.

b) *Le code Sinaiiticus 217* (f. 2), un Evangéliaire des X^e–XI^e siècles. Höeg pense que la table des signes ekphonétique date du XIV^e siècle.

c) *Le code Sinaiiticus 8* (f. 303), un Prophetolos des X^e–XI^e siècles. Höeg considère qu'une autre main a écrit plus tard cette table des signes ekphonétiques, probablement, au XII^e siècle.

Dans toutes les trois tables de ces codes on mentionne les signes de la notation ekphonétique, avec les mêmes noms et la même graphie. Seul, l'ordre de leur apparition est différent. Les deux *apostrophoi* ne sont mentionnés que dans la table du *Code Leimonos 38*, tandis que dans les deux autres tables la dénomination et la graphie de ce signe ne trouve pas sa place.

Nous reproduisons ci-joint la feuille 318 du *Code Leimonos 38*, ainsi qu'une transcription du texte de cette feuille (la colonne à droite) dans laquelle apparaissent tous les signes de la notation ekphonétique, avec leur dénomination et leur graphie, selon Egon Wellesz (*op. cit.*, p. 251, pl. I).

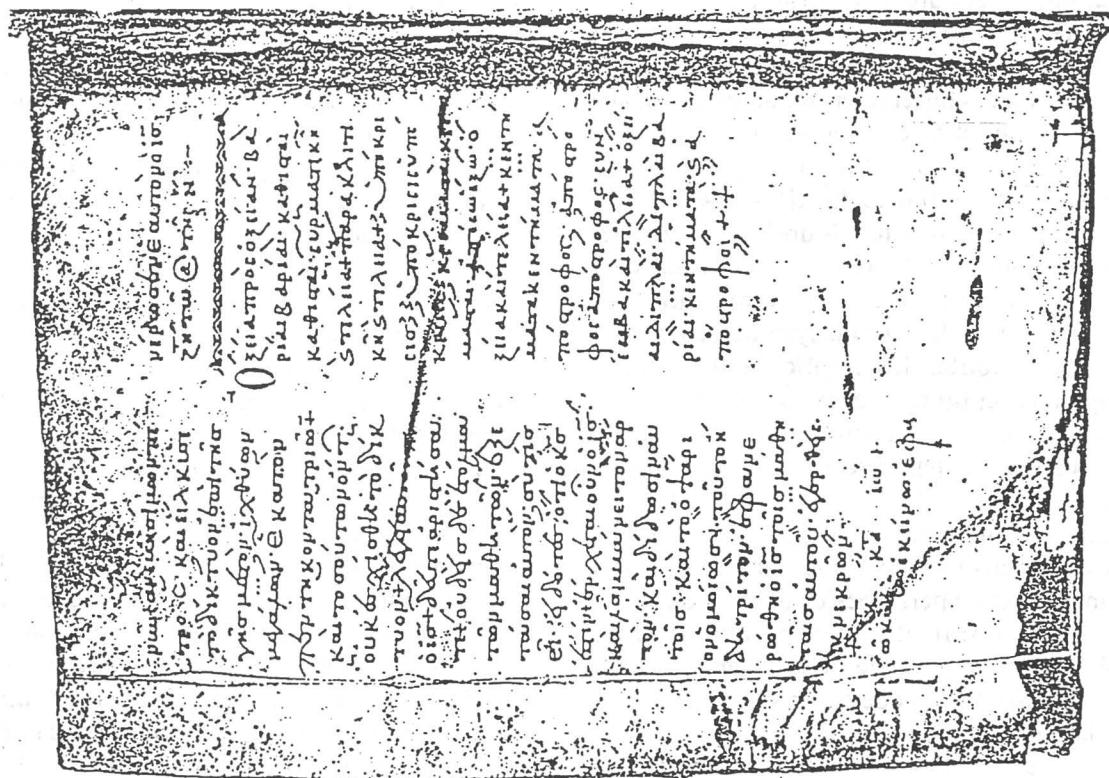


Fig. 1. *Le code Leimonos*
38, f. 318 (X-XI^e siècles).

Et maintenant voici les signes de la notation ekphonétique, avec leur dénomination et leur graphie, tels qu'ils sont présentés dans presque tous les ouvrages de spécialité connus¹⁵. Ce sont les signes purs, datant de la période de stabilité du système (X^e–XI^e siècles), lorsqu'ils n'étaient pas encore envahis par la sémiographie diasthématique.

Siḡnes simples

Oxeia	(ὀξεῖα)	/
Vareia	(βαρεῖα)	~
Syrmatikē	(συρματική)	~
Kathistē	(καθιστή)	↖
Kremastē	(κρεμαστή)	✓
Synemva	(συνέμβα)	~
Apostrophos	(ἀπόστροφος)	,
Paraklitikē	(παραλιτική)	✓ γ' γ'
Teleia	(τελεία)	+

Siḡnes composés

Oxeia dublā	(ὀξεῖα)	//
Vareia dublā	(βαρεῖα)	\\
Keitēmata	(κεντήματα)
Apeso exo	(ἀπέσω ἔξω) /
Apostrophoi	(ἀπόστροφοι)	,,
Hypokrisis	(ὑπόχρισις)	ʒ ʒ

Fig. 2. Le code Leimonos 38, f 318.

La notation est exprimée par des signes spécifiques, formés de lignes (droites, obliques, courbes), d'anneaux, de crochets, de points, de croix, etc., écrits d'habitude en encre rouge, en-dessus ou en-dessous du texte littéraire de la péricope, au milieu ou à la fin de la ligne du texte littéraire. D'habitude, les signes sont employés par couples, les mêmes ou différents, par des signes doubles, des signes différents superposés, des signes différents rapprochés-tous encadrant un ou plusieurs mots, qui forment une «incise».

La signification de la notation ekphonétique ne cesse pas d'être incertaine et souvent controversée. Ceux qui ont étudié ce système

de notation ont exprimé des conclusions différentes. Carsten Höeg, par exemple, avance l'idée que chaque incise (groupement de signes) indique une formule mélodique, en établissant environ 14 formules pouvant être employées dans la lecture d'une péricope évangélique¹⁶. Egon Wellesz n'est pas tout à fait d'accord avec l'idée des formules mélodiques, et il infirme même la possibilité du déchiffrement des signes ekphonétiques, quoiqu'il essaye d'attribuer à certains signes une certaine signification¹⁷. Grigore Panțiru (1905–1981) a son propre point de vue sur cette notation aussi vivement controversée par les musicologues¹⁸. Tenant compte surtout de la tradition orale du chant et de la pratique liturgique orthodoxe, Grigore Panțiru démontre et conclut que les signes de la notation ekphonétique représentent des sons fixes, par rapport au son déterminé en tant que base du récitatif, et non pas des formules mélodiques ou des intervalles (des diasthèmes). Le récit des évangiles était fait dans la tonalité d'un récitatif mélodique simple (déclamée ou chantée), qui tenait compte de l'accent principal des phrases, aussi bien que des idées principales du texte littéraire. L'ambitus dans lequel se déroulait le récitatif évangélique restait au cadre d'un pentacorde (*sol–ré*), avec la base du récitatif sur *do* (quatrième marche du pentacorde). La lecture des évangiles et de l'Apôtre n'était pas laissée au hasard d'une simple improvisation, elle était mise en notes, établissant ainsi une tradition de lecture chantée¹⁹. Par conséquent, Grigore Panțiru a déchiffré et a transcrit, selon sa propre méthode, ces 18 péricopes évangéliques du *Lectionnaire de Jassy*, en les accompagnant également d'une étude intéressante concernant son point de vue sur la notation ekphonétique. En conclusion de ses recherches, Grigore Panțiru a mentionné, aussi, le fait que le récitatif évangélique pratiqué aujourd'hui dans notre église orthodoxe est proche du récitatif ekphonétique²⁰. A la suite d'une comparaison avec l'archaïque récitatif ekphonétique, récitatif établi par Theodor Stupcanu (1861–1936) dans ses *Regule și exemplu pentru citit Apostolul și Evangelia* (Règles et exemples pour la lecture de l'Apôtre et des Evangiles); Jassy, 1921, il arrive à la conclusion que l'actuel récitatif a conservé, dans une forme évoluée, la tradition du récitatif ekphonétique: des incises semblables, des

Αρτογμαίλαρνέφηει αρρος πεστότης απε
Λακλερ αυτης σε την ονομα την ιηρια [χαρτή]
αρρος σε μέτρησε μετανοει

ΑΝΤΙ ΔΕ ΤΟΥ ΧΕΡΟΥ ΒΙΚΑΥΚΗ ΤΟΥ ΚΟΙΝΩ
ΝΙΚΟΥ ΛΕΓΕΤΑΙ ΤΟΥ ΤΟ· ΤΟΥ ΔΕΙΠΝΟ
ΣΟΥ ΤΟΥ ΜΥΩΦΙΚΟΥ· ΣΗΜΕΡΟΝ ΚΕΘΕΥ
ΚΟΙΝΩΝΟΗΣ ΠΑΡΑΔΙΛΒΕ· ΟΥΛΑΗΓΑΡ
ΤΟΙΣ ΕΧθροΐς ΣΟΥ ΤΟΥ ΜΥΩΦΙΡΙΟΝ ΕΠΩΝ
ΟΥ ΦΙΛΗΜΑΣ ΟΙΔΑΣ ΣΑΚΑΘΑ ΠΕΡΙΟΥ
ΔΙΑΣ· ΑΛΛΑΣ ΟΙΔΑΣ ΟΙΔΑΛΟΓΩ ΣΟΥ ΜΗΝΗ
ΣΩΝΤΙ ΜΟΥ ΚΕ· ΕΝΤΙΒΕΣΙ ΛΕΙΞΕΟΥ·

ΠΗΓΟΡΙΝΘΙΟΥΣ Ά:

Δελφοι· έργω παρέλαβον άπο τού κυ
οκάι παρέλασκα λύμην· οτι κοισ· εν
την κτίντα παρεδίδοτο· έλιβενάρ
τον καλεύχαρισις· εκλασεν κ
ει πενταλάβετε φάγετε· τού τοιλου
έφτασω μέτα περήμαν κλώμε
νον· τού τοποιείτε· ειστην έμην
άνδα μηνειν· ως δύτης κάτο ποτην
ριον· μετά το λειπηνού λέγων·
τού το ποτηρίου· ή καινηδιλού
κηδειν· έντων μέση ματιτ· τού το
ποιειτε· ειστην έμην άνδα μηνειν·

οσάκις γαρ άνεσβιντε· τον άρτον τού
τον· καί το ποτηρίον τού το πίνητε·
τον βάνετον τού κυκαταργέλετε·
ελαχιστάνελθιώστε· οσάνεσβιν·
τον άρτον τού τον· η πίνη το ποτηρί^{ον}
ον· η θάζιστού κυκαταργέλετε· οσάνεσβιν·
σώματος· καί τον άμετο στού κυκαταργέλετε·
δοκιμάζετω λεινορωπος έδυτον·
καί ούτης εκ τού άρτου γέσβιετω· καί
έκ τού ποτηρίου γέμητωτε· ογάρε
σβιώη καί πίνη κανάζιως· κρίσιν
έδυτω έσθιει καί πίνη· η θάζια κρίνη
τοσώ ματού κυκαταργέλετον το έμην μην
πολλοί έσθενεις καί δρρωφοι· καί κοι
μώνται ίκανοι· ει γαρ έδυτον κλει
κρίνομεν· ού κανέκρινω μεβατ κρι
νόμενοι· δε υπό κυκαταργέλετον
ιη η θάζιστού κοσμημάτα κατακριθώμενοι·

ΤΑΓΙΑΚΑΛΛΙΠΑΡ ΕΣΠΕΡΑΣ:

λέγονταί μεν την ούσιατα· ε· ένοσως
ειστην έμην άνδα μηνειν·

Fig. 2a, b. *Lectionnaire Apostolique (Praxeis)* de l'Epître I adressée aux Corinthiens, XI/26-32, Ms. Barb. Grec. 478, f 221v-222r. (XII^es), Bibliothèque Apostolique du Vatican.

15

εὐαγγελίαν ἡχοῖς
 δύσκαστρού
 οὕτως Ζητοῦσι τό^{το}
 τὸ μήτηρ + καὶ δρό^{το}
 τῷ αὐτῷ πόρῳ
 τῆς θαλάσσης
 εἰς τῷ μαίνεται
 ράμψι· πότε
 ὅτε γέροντας
 τούτους θαΐστοις
 οἱ σκάλες διαβρύται
 αἰγαλίων αἰγαλίων
 γατέρια + Ζητοῦ^{το}
 πότε, οὐχότιδε^{το}
 θετούσι μάταιο^{το}
 λότισθοφίτεσκο^{το}
 πώμαρτομείαι
 ἐχορπασθητο^{το}
 γεγάζαθητο. εἰ^{το}
 την αρτοστητη^{το}
 αναστάτωνημη^{το}
 αλλατηνημη^{το}
 σημηνημηνο^{το}
 ταφέστημηναι

σύμιον + λέπτη
 πούσαν τηνημη
 στη· πούσαν γαρ...
 οτακρ· φθράνει
 οθήτη^{το}
 καταποροφόρων
 εκποτέ μάρκον
 τηνημηράσκημη;
 ηλθημιστηφό^{το}
 θωσάρι μαθαίδε^{το}
 δοχήμημημημη
 τησ· οσκαίαιτο^{το}
 λημηροσ δέχομε^{το}
 μοσ. τηνημημημη
 αμπούθητο^{το}
 μησα^{το}. δοιλαθη^{το}
 μροσ αματορ^{το}
 καλητησατοτο^{το}
 σημητούιτο^{το}
 θετιλατοσ· ε^{το}
 φαιμαση^{το}. ειλι^{το}
 θητηθηκε+κα^{το}
 πρόσκαλσαι
 ειμηοσ τομη^{το}.

Fig. 3. L'Evangéliaire de Jassy, f. 15, XII^e s. (fragment).

cadences sur marches communes, des accents toniques suggérés par le texte littéraire, etc. Dans ce contexte, Grigore Panțiru mentionne également la contribution de George Breazul (1887–1961) pour la clarification de ce problème, lorsque ce dernier établit une filiation, une ressemblance, entre la lecture de l'Apôtre et des Evangiles, ayant à la base une recherche comparée de deux chants hébreux²¹.

La notation ekphonétique a été conservée dans de nombreux codes qu'on retrouve

aujourd'hui dans les grandes bibliothèques du monde – Paris, Londres, Athènes, Salonique, Jérusalem, Istanbul, le Mont Athos, Jassy, etc., des codes écrits aux VIII^e–XV^e siècles. En Roumanie, on conserve un splendide *Lectionnaire évangélique* datant du XI^e siècle à la Bibliothèque Centrale Universitaire «Mihai Eminescu» de Jassy, écrit par un copiste anonyme sur parchemin, or et rouge, chacune des 18 péricopes étant précédée par une page de titre joliment ornée en couleurs. Moins

ornementé, *L'Evangéliaire de Jassy*, du XII^e siècle, conservé dans la Bibliothèque du Musée de la Littérature Roumaine, est par contre, plus riche en ce qui concerne le nombre de péricopes en notation ekphonétique. A Bucarest, à la Bibliothèque Nationale, on ne conserve qu'un fragment appartenant à un Evangéliaire inconnu, qui, tenant compte de sa structure graphique et de la sémiographie ekphonétique, pourrait être daté au XII^e siècle.

Dans l'*Evangéliaire de Jassy* sont présents tous les signes de la notation musicale ekphonétique, simples et composés, écrits en-dessus ou en-dessous de la ligne de texte, en couples ou en d'autres combinaisons diverses. La graphie des signes ressemble à celle des tableaux ci-joints. Donc, il n'y a aucun doute pour reconnaître chaque signe et établir les incises notées par le copiste dans le manuscrit.

Voici, par exemple, la feuille n° 15, dans la première partie du code, sur laquelle sont écrites, dans la seconde colonne, le début de la péricope évangélique qui est récitée le troisième dimanche après Pâques – le Dimanche des Saintes Myrophores – les Evangiles selon Marc, XV, 43–47, et dans la première colonne, le texte final de la péricope évangélique qui est récitée le samedi de la troisième semaine après Pâques – les Evangiles selon Jean, VI, 14–27. (ici, les versets 25–27). Autant dans la première colonne que dans la deuxième, on reconnaît les signes ekphonétiques dans toute leur variété. En voici quelques exemples: *Oxeia* (I–3, 5, 7, – II–13); *Vareia* (II–18, 19); *Syrmatikē* (I–11 – II–18, 19); *Kathistē* (I–5, 20 – II–13, 16, 23; *Kremastē* (II–11); *Synemva* (I–11); *Apostrophos* (I–10, 11, 14 – II–16, 21); *Paraklētikē* (II–18); *Teleia* (I–4, 7, 18 – II–22); *Oxeia double* (II–1, 3, 5); *Vareia double* (II–3, 4); *Kentēmata* (I–1 – II–4, 5, 15, 16); *Apeso exo* (II–9, 10); *Apostrophoi* (II–5). Il n'y a aucun signe composé qui manque dans les incises qui existent sur cette feuille, *Hypokrisis*, que nous allons retrouver dans d'autres feuilles du code (f 2^v, I–1, 11; f 5, II–4, 6; f 327^v, I–15, 17; f 332–II, 9).

La plupart des combinaisons sont réalisées par les incises déterminées par *Oxeia*, *Apostrophos*, *Kathistē*, *Syrmatikē*, *Kentēmata*, *Teleia* qui marquent d'habitude la phrase du texte. Il paraît que les incises dans le final des

péricopes évangéliques sont d'habitude encadrées par l'*Oxeia double*, *Vareia double* et *Kentēmata*, comme nous les observons dans de nombreuses feuilles du code. La combinaison avec *Kathistē* est presque toujours présente dans l'incipit de chaque péricope, tout comme celle qui a dans sa composition *Paraklētikē*.

Nous n'allons pas commenter ici la signification et la transcription en notation linéaire des incises, comme l'ont fait Carsten Höeg et Grigore Panțiru dans leurs ouvrages, parce que nous n'avons ni la qualité ni la spécialisation nécessaires pour émettre des points de vue inédits. D'autres chercheurs, plus persévérandrs, le feront, peut-être. Mais, comme nous l'avons déjà précisé, l'interprétation de la notation ekphonétique est une question encore non élucidée, un consensus en ce qui concerne sa tradition n'étant pas encore réalisé. Tout le système doit être étudié d'un point de vue comparatif; quant aux codes qui conservent cette notation, nous n'en avons que deux – tous les deux incomplets – et encore un fragment de deux pages. Nous avons tenté la comparaison avec la péricope évangélique du Dimanche de Pâques (Jean, I, 1–17) notée dans le *Lectionnaire de Jassy* (Ms. 160–IV /34, f. 4–11^v) et dans l'*Evangéliaire de Jassy* (Ms. 7030, f. 1–3^v); et aussi avec la péricope évangélique du lundi, de la Semaine Sainte (Jean, I, 18–28) notée dans le *Lectionnaire évangélique*, 12–18 et dans l'*Evangéliaire*, f 3–3^v). Généralement, la notation est pareille, les signes se succèdent d'une façon presque identique. La *Teleia* apparaît dans les deux codes, dans la même place du texte biblique, donc, la phrase est identique. Les signes *Kathistē*, *Oxeia*, *Apostrophos*, *Syrmatikē* et *Paraklētikē* sont régulièrement écrits au même endroit du texte. Le final est encadré par le même type d'incise (*Oxeia double*, *Kentēmata* et *Vareia double*, accompagnés par l'*Apostrophoi*). Sans doute, il y a aussi certaines différences, mais elles ne sont pas essentielles, étant dues, soit à l'emplacement de certains signes sur des syllabes plus proches ou plus éloignées, soit à l'omission des neumes ekphonétiques, le récitatif évangélique reprenant son cours et finissant avec l'incise spécifique déjà précisée.

Il est important de signaler que dans l’Evangéliaire de Jassy le manuscrit tout entier doit être reconstruit au point de vue de la succession des feuilles. Nous avons signalé une première inadvertance au début même du code, où la succession correcte des feuilles est intervertie. La succession correcte est la suivante: f 1, 1^v, 3, 3^v etc. Sur la feuille 3^v il y a une péricope de l’Evangile selon Luc, chap. 24, dont la place nous semble être ailleurs et dont la référence est incertaine. Au cas où ce code pourrait figurer dans une édition de fac-

¹ Ms. 160, IV-34 à la Bibliothèque Centrale Universitaire «Mihai Eminescu» de Jassy. Voir: Grigore Panțiru, *Lectionarul evangelic de la Iași* (Le Lectionnaire évangélique de Jassy), Bucarest, 1982.

² Ms. gr. 28529, à la Bibliothèque Nationale (collections spéciales) de Bucarest. Voir: Titus Moisescu, *O pericopă evangelică cu notație muzicală efonetică* (Une péricope évangélique en notation musicale ekphonétique), in *Muzica*, Bucarest, n° 4, 1991; Idem, *Une péricope évangélique en notation ekphonétique*, in *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art*, série Théâtre, *Musique, Cinéma*, Bucarest, 1992, p. 39.

³ Pour une compréhension plus complexe de la notation musicale ekphonétique, nous sommes obligé de répéter également quelques idées présentées dans notre étude *O pericopă evangelică în notație muzicală efonetică* (1991). Compte tenu du fait qu'il s'agit d'une problématique commune appliquée à des ouvrages appartenant à la même catégorie, nous n'avons pu éviter la répétition de brefs passages de notre ouvrage antérieur.

⁴ Ene Braniște, *Liturgica teoretică* (La liturgique théorique), Bucarest, 1978, pp. 149–150.

⁵ *Ibidem*, p. 150.

⁶ Voir: *Sfânta și dumnezeiasca Evanghelie* (Les Saints et Divins Evangiles), Bucarest, 1963.

⁷ Une étude concluante concernant «les livres liturgiques contenant les Evangiles» a été publiée par Tit Simedrea, *Tetrvanghelul Visternicului Mateiaș – Manuscript din anul 1535* (Le Tétravangéliaire du trésorier Matthieu – manuscrit datant de 1535), in *Biserica Ortodoxă Română*, Bucarest, LII (1934), pp. 154–179. Il faut mentionner également la communication de I. Bogdan, à l’Académie Roumaine en mars 1907: *Evangeliile de la Humor și Voroneț din 1473 și 1550* (Les Évangiles de Humor et Voroneț de 1473 et 1550), publiée dans les Annales de l’Académie Roumaine, Mém. de la section historique, II^e série, XXIX, 1906–1907, p. 645.

⁸ Daniel Barbu, *Manuscrisbezantină în colecții din România* (Manuscrits byzantins dans les collections roumaines), Bucarest, 1984, pp. 47–48, n° 18. Toujours ici, Daniel Barbu présente deux autres codes musicaux en notation neumatique byzantine: Ms. 160, IV-34 de BCU, Jassy, l’Evangéliaire (que nous connaissons sous le nom de Lectionnaire évangélique de Jassy) que Daniel Barbu date au X^e siècle et Ms. IV-39 de BCU, Jassy, le Sihirar, daté au second quart du XIV^e siècle.

similés de documents musicaux conservant la notation ekphonétique, il serait absolument nécessaire de reconstruire la succession des feuilles.

Nous croyons donc que cet Evangéliaire du XII^e siècle est un code ayant une grande valeur patrimoniale. Les musicologues roumains, par des recherches approfondies, en le comparant à d’autres codes ayant la même structure pourront avancer des hypothèses intéressantes concernant l’interprétation de la notation musicale ekphonétique, chez nous encore peu explorée.

⁹ Maria Gheba, Ana Maria Vlad, *Investigații privind miniatura manuscrisului bizantin din secolul al XI-lea, „Tetraevangiliar“ aparținând Muzeului Literaturii Române – Iași* (Investigations concernant la miniature du manuscrit byzantin du XI^e siècle, le «Tétravangéliaire» du Musée de la Littérature Roumaine de Jassy), in *Byzantium, revue d’arts byzantins*, Jassy, I, 1995, pp. 111–113.

¹⁰ Elena Părău, Adriana Ionuc, Doina Manea, *Problematica restaurării unui manuscris bizantin din secolul XI, „tetraevangiliar“, aparținând Muzeului Literaturii Române – Iași* (La problématique d’un manuscrit byzantin appartenant au Musée de la Littérature Roumaine – Jassy), in *Byzantium, revue d’arts byzantins*, Jassy, I, 1995, pp. 114–116.

¹¹ Le Musée de la Littérature Roumaine de Jassy, par l’amabilité du directeur Lucian Vasiliu et du conservateur du musée Dan Fasolă, nous ont offert quelques copies de certaines feuilles de l’Evangéliaire, dont nous les remercions une fois de plus.

¹² Carsten Höeg, *La notation ekphonétique*, Copenhague, 1935, pp. 102 et 137.

¹³ Dans l’orthodoxisme roumain, le récitatif évangélique ekphonétique a été étudié et pratiqué par le diacre Grigore Panțiru (1905–1981) dans la Cathédrale de l’Eglise Saint Spiridon de Bucarest; nous avons eu l’occasion d’entendre souvent et de collaborer avec «le père Grigore» à la réalisation de certains de ses ouvrages, publiés aux Editions Musicales.

¹⁴ Carsten Höeg, *op. cit.*, pp. 18–25 et les planches du livre.

¹⁵ Carsten Höeg, *op. cit.*, Grigore Panțiru, *op. cit.*, Egon Wellesz, *op. cit.*, infra; Amédée Gastoué *Introduction à la Paléographie Musicale byzantine. Catalogue des manuscrits de Musique Byzantine*, Paris, 1907; Ioan D. Petrescu, *Les Idiomèles et le Canon de l’Office de Noël*, Paris, 1932; J. P. Thibaut, *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite grecque*, Pétersbourg, 1913.

¹⁶ Carsten Höeg, *op. cit.*, p. 26.

¹⁷ Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography* (second edition), Oxford, 1961, pp. 249–260.

¹⁸ Grigore Panțiru, *op. cit.*, pp. 17–19.

¹⁹ *Ibidem*, p. 47.

²⁰ *Ibidem*, p. 39–41. Bucarest, 1934.

²¹ George Breazul *Muzica primelor veacuri ale creștinismului* (La musique des premières siècles du christianisme), in *Raze de lumină* (Rayons de lumière), Bucarest, 1934.

The academic year 1949–50 was an auspicious one for the University of Illinois School of Music. The year witnessed the visits of three conductor-composers of immense international stature: Aaron Copland, Igor Stravinsky, and George Enescu¹.

According to the recollection of Bernard Goodman, former professor of violin and conductor of the University Symphony Orchestra and Sinfonietta, George Enescu's residency was for the period of one month, April 1950. This is supported both by articles in the press of that time and by the annual report to the Board of Trustees². Both these documents and Enescu's correspondence suggest that he returned to New York on Monday, May 1. The final concert appearance of his visit took place the previous night, Sunday, April 30.

Arrangements for Enescu's visit were made by the School of Music faculty and its director, John M. Kuypers. In the minutes of the School of Music faculty meeting of April 5, 1950, an "announcement was made by Director Kuypers that Georges Enesco was available to all students and faculty and that faculty members should submit names of those who want to work with Mr. Enesco to the Division's Chairmen and they, in turn, to Professor Rolland, who was in charge of Enesco's teaching time". (Paul Rolland, now deceased, was an associate professor of violin at the time.) Bernard Goodman recalled, in an interview with me on Saturday, June 24, 1995, that although Enescu was theoretically available to all students and faculty, in actuality his time was spent primarily "with string players only". When asked if Enescu worked with student conductors, composers, or pianists, Goodman replied, "I think not".

Enescu appeared in three concerts on the University of Illinois campus during this residency, both as conductor and as violin soloist. Two of these concerts were repeated, one at Quincy, Illinois, and another at Bloomington, Indiana. The three concerts at the University of Illinois were recorded on 78 rpm discs and are currently held by the Music

GEORGE ENESCU'S RESIDENCY AT THE UNIVERSITY OF ILLINOIS, URBANA-CHAMPAIGN, APRIL 1950

David H. Williams

Library. At the time of this writing, one set of discs, of the April 18th performance, is on loan to Eric Wen of Biddulph Recordings, London.

The first concert, presented on Tuesday, April 18 in Smith Hall³, featured the University Sinfonietta with John M. Kuypers as conductor⁴. The program opened with Haydn's *Symphony No. 88*, conducted by Kuypers, followed by the Mozart *Violin Concerto in E-flat major, K. 268*, with Enescu as violin soloist. The concert concluded with Beethoven's *Symphony No. 2*, with Enescu conducting. Regarding this concert the Daily Illini (the University of Illinois student newspaper) reported, "As soloist and guest conductor of the University Sinfonietta Georges Enesco last night received what could possibly be called one of the most tremendous ovations of the year accorded a visiting artist by a University audience"⁵. The review goes on to say, "In the performance of Beethoven's 'Symphony No. 2 in G major', the aged composer⁶ brought into use the full powers of the Sinfonietta. Delicate shading, depth and lightness appeared in the rendition of this piece, and the audience showed its approval by calling Enesco back for repeated bows". As an encore, "Enesco executed a flawless performance of a Bach bourée". This concert was repeated at Quincy, Illinois.

It was Bernard Goodman who suggested the idea of inviting the Berkshire String Quartet from Indiana University to join the University of Illinois' Walden Quartet in performing Enescu's *Octet in C major, Opus 7* – under the composer's direction. Goodman himself was a member of the quartet, playing second violin⁷. "It was marvelous, just wonderful", Goodman recalled. "Everyone enjoyed it immensely. Enesco didn't pretend to be a great maestro, but there was something very special about his conducting. It was nothing that he said. It was the gleam in his eye; it was instinctive, you knew what he meant. It was a truly inspirational experience".

Asked for his comments on the famous "Enescu vibrato", Goodman responded, "This was not talked about much among string players. Georges Enesco had an uncanny ability to change the nature of this vibrato, to control the speed and width of this vibrato to give highlights to musical phrases".

This concert by the two string quartets, which also included works by Darius Milhaud (the *String Quartets nos. 14 and 15*, first played separately and then simultaneously as an octet) was repeated on Thursday, April 27, in Bloomington, Indiana.

The third and final concert in Urbana-Champaign, featuring the University Symphony Orchestra, was presented on Sunday, April 30, in Smith Hall. The all-Brahms program included the *Academic Festival Overture*, conducted by John M. Kuypers; the *Concerto for Violin, Op. 77*, with Enescu as soloist; and the *Second Symphony*, conducted by Enescu.

From coverage by both the Daily Illini and the Champaign-Urbana News Courier, the event appears to have been a festive occasion. Just before the concert Enescu was initiated into the University of Illinois chapter of the national music honorary society, Pi Kappa Lambda, the music equivalent of Phi Beta Kappa. At the conclusion of the concert the orchestra presented him with a large leather briefcase. According to the News Courier, "He was highly appreciative of the honor. Throughout the concert the audience paid him high tribute with

enthusiastic ovations each time he appeared on the stage⁸". From elsewhere in the same review, "Not even standing room was left in Smith Hall Sunday night when Georges Enesco, violinist and composer, made his final appearance this season⁹ at the University of Illinois. Enesco more than pleased the crowd with the playing of the Concerto for Violin, D major, Opus 77, of three movements. At 68 years, Enesco displayed the ability to finger the violin as he did as a young man when he first gained his international reputation. As the finale, he conducted the Brahms Symphony No. 2, D major, Opus 73, without a glance at the score".

Professor Paul Rolland, mentioned earlier, was one of Enescu's hosts during his 1950 residency in Urbana. It was Rolland's students, primarily, with whom Enescu had contact; and it was Rolland who was largely responsible for arranging Enescu's teaching schedule. He enjoyed sharing his recollections of Enescu's visit with subsequent generations of music students. Among these students was Howad Karp, now a professor of piano at the University of Wisconsin at Madison. Karp heard from Rolland tales not only of Enescu's fabulous technique and phenomenal memory, but human-interest stories as well. Karp recently passed on some of these anecdotes to me¹⁰.

In his lectures Enescu apparently liked to engage in some impish humor, perhaps to test the musical astuteness of the students, or perhaps to amuse them or keep them alert. Whatever his reasons, while lecturing from the piano on Mozart's violin concertos, Enescu liked from time to time to inject harmonies other than those composed by Mozart. Some students caught on, others did not!

Another story concerns a party given in Enescu's honor. During the party Paul Rolland noticed that Enescu, while engaging in lively conversation and holding a glass of wine in his right hand, was continuously scratching inside his suit coat with his left hand. Concerned, Rolland finally asked Enescu if something was wrong. Enescu replied that he was fine; he was just practicing for the next concert. He kept a fingerboard concealed inside his coat pocket!

Rolland also recounted that Enescu, while travelling by automobile to the performance in Quincy, Illinois, practiced the whole way there using the dashboard of the car!

Enescu's place of residence during his month in Urbana-Champaign was the Urbana-Lincoln Hotel (bought by Jumer's Corp. in 1977, enlarged and renovated, and now known as Jumer's Castle Lodge). Research in the Archives Department of the Urbana Public Library yielded some early photos of the hotel. Photocopies of these are appended.

¹ In America, Enescu used the French spelling, *Georges Enesco*, which is the way his name appears in all the University of Illinois documents.

² The Trustees report, under line 14 of the School of Music, states, "Georges Enesco, Visiting Artist (for month of April, 1950)." It also indicates a fee (or honorarium?) of \$4,000, paid from the University's Educational Nonrecurring fund.

³ Smith Hall is referred to variously as Smith Concert Hall, Smith Music Hall, and Smith Recital Hall.

⁴ The academic year 1949–50 was a transitional one for the University Symphony Orchestra and Sinfonietta. While John M. Kuypers was still technically the conductor of both ensembles, Bernard Goodman worked with both groups during the year '49–'50, and assumed the full leadership of both groups in the fall of 1950.

⁵ *The Daily Illini*, April 19, 1950.

⁶ Enescu was in his 69th year at this time (b. August 19, 1881; d. May 3/4, 1955).

The University Archives was kind enough to allow the photocopying of the document, "Record of Training and Professional Experience". This was sent to Enescu in New York prior to his visit and filled out, with touching patience, in the composer's hand. It is also appended and, in my opinion, is of considerable interest.

Bernard Goodman concluded his interview with the following assessment: "George Enesco was a great man, a great musician, a great inspiration. His whole approach to music was inspirational. He has been badly neglected".

⁷ During the 1930s Goodman performed with the Cleveland Orchestra and played under many famous guest conductors, including Enescu. Commenting on these years Goodman remarked, "While most of our guest conductors had egos the size of the world, George Enesco was a true artist with the greatest humility".

⁸ *Champaign-Urbana News Courier*, May 1, 1950.

⁹ Actually, this was to be Enescu's last appearance in the U.S. He left Urbana on May 1, arriving in New York the next day. After two nights (May 2 and 3) at the Great Northern Hotel, he left New York on May 4 aboard the *Île de France*, bound for Paris. He had already planned a 1950–51 visit to the U.S., but in September of 1950 he wrote to Harold Spivacke at the Library of Congress in Washington of his "decision to give up my American tour this fall, because feeling too tired".

¹⁰ July 25, 1995. Karp and his son, cellist Parry Karp, are both Enescu enthusiasts, and have recently performed together the *Cello Sonata No. 2*.

Notes

Appendix I

Enesco Soloist For Concert

With Georges Enesco as guest conductor and soloist, the 85-piece University of Illinois Symphony Orchestra will present an all-Brahms concert at 8 p. m. (D. S. T.) Sunday in Smith Music hall. The concert is open to the public without charge.

Enesco, who has been in residence at the school of music for the last month, will play the Brahms Violin Concerto accompanied by the university symphony conducted by John M. Kuypers, director of the school of music.

As a finale to the program, Enesco will conduct the orchestra in Brahms' Second Symphony. This will be his final public appearance at the U. of I. this season.

Opening number on the program

UI SINFONIETTA WILL BE LED BY ENESCO

Georges Enesco, eminent conductor-violinist, will appear as guest soloist and conductor with the University of Illinois sinfonietta in a concert at 8 p. m. Tuesday, in Smith Music hall. The program is open to all. 4-16-'50

The 35-piece Sinfonietta conducted by John M. Kuypers, director of the music school, will play, with Enesco as soloist, the Mozart violin concerto in E flat major. Also

Sinfonietta Concert To be Broadcast

A recent concert given by the University sinfonietta with Georges Enesco, resident conductor-violinist, as violin soloist and guest conductor, will be rebroadcast over WILL at 2 p.m. today.

The program was originally given on April 18. Jonathan Schiller, assistant professor of music, will announce the broadcast.

The program will begin with Haydn's "Symphony No. 88 in G Major," conducted by John M. Kuypers, director of the school of music.

During the intermission a tape recording of a rehearsal of University symphony orchestra conducted by Enesco will be played. Enesco was preparing the orchestra for an all-Brahms concert program to be presented at 8 p. m. tomorrow in Smith Music hall.

Following the intermission, Enesco will be presented conducting the sinfonietta in a performance of Beethoven's "Symphony No. 2 in G Major."

will be the familiar Academic Festival Overture of Brahms, in which Director Kuypers will conduct. In addition to Enesco, the university symphony has played under two other distinguished conductors this year—Aaron Copland and Igor Stravinsky.

the visiting artist will conduct the orchestra in Beethoven's symphony No. 2 in G major, Op. 36, as a finale to the program.

Haydn's Symphony No. 88 in G major conducted by Kuypers will open the concert.

Enesco is at the UI for the month of April in artist-in-residence, working with the orchestra and instrumental ensemble groups and giving individual instruction to some 20 students majoring in performance on stringed instruments.

On previous visits to the University he has conducted and played with the music school orchestral organizations.

Enesco Plays To Full House On Sunday

5-1-'50

Not even standing room was left in Smith Music hall Sunday night when Georges Enesco, violinist and composer, made his final appearance this season at the University of Illinois.

He was violin soloist and guest conductor of the 35-piece UI symphony orchestra in an all-Brahms concert. A personal friend of the late composer, Enesco more than pleased the large crowd with the playing of the Concerto for Violin, D major, Opus 77, of three movements. At 58 years, Enesco displayed the ability to finger the violin as he did as a young man when he first gained his international reputation.

As the finale, he conducted the Brahms Symphony No. 2, D major, Opus 73, without a glance at the score. Those two numbers were long, difficult compositions, but were well performed by both the orchestra and the visiting artist.

Professor John M. Kuypers, director of the UI school of music and of the orchestra, conducted the opening number, Academic Festival Overture, Opus 30. This number provided the setting for the remainder of the evening.

In appreciation of Enesco's work here, he has been visiting the school of music for a month. The orchestra presented him with a large leather brief case which can be used for an overnight bag. He was highly appreciative of the honor. Throughout the concert the audience paid him high tribute with enthusiastic ovations each time he appeared on the stage.

Prior to the concert he was initiated as a member of Pi Kappa Lambda, national music honorary.

Enesco to Appear Twice as Conductor

Georges Enesco, conductor - violinist, who is spending this month as a visiting artist at the University of Illinois school of music, will make two public appearances as conductor of U. of I. orchestra groups. *4-10-50*

He will conduct the Sinfonietta in a program of music by Haydn, Mozart and Beethoven at 8 p. m. Tuesday, April 18, in Smith Music hall.

Enesco also will conduct the Symphony in an all-Brahms concert at 8 p. m. Sunday, April 30, in the Auditorium. Both programs are open to the public without charge.

Enesco, Sinfonietta To Play Mozart

Program for the concert by Georges Enesco and the University of Illinois Sinfonietta at 8 p. m. Tuesday in Smith Music hall was announced today by the school of music.

The 35-piece Sinfonietta conducted by John M. Kuypers with Enesco as violin soloist will play the Mozart violin Concerto in E flat major. Kuypers also will conduct Haydn's Symphony No. 88 in G major. *4-14-50*

Enesco, artist-in-residence at the school of music for this month, will conduct the Sinfonietta in Beethoven's Symphony No. 2 in G major, opus 36.

Enesco will Give 2 UI Concerts

Georges Enesco, who is visiting the school of music this month, will make two public appearances with University orchestra groups.

With Enesco as soloist, the 35-piece sinfonietta will play the Mozart "Violin Concerto in E Flat Major" conducted by John M. Kuypers, school of music director, at 8 p. m. Tuesday in Smith music hall. *4-14-50*

The sinfonietta will open the concert with Haydn's "Symphony No. 88 in G Major" conducted by Kuypers. For the finale, Enesco will conduct the orchestra in Beethoven's "Symphony No. 2 in G. Major, Opus 36."

An all Brahms program will be presented by Enesco when he conducts the symphony orchestra at 8 p. m. April 30 in the Auditorium.

Enesco is at the University this month as artist-in-residence, working with the orchestra and instrumental ensemble groups and giving individual instruction to students majoring in performance on string instruments. On previous visits, he has both conducted and played with the school of music orchestral organizations.

Enesco Concert Gets Ovation

By JUDY ROSENTHAL

As soloist and guest conductor of the University sinfonietta, Georges Enesco last night received what could probably be called one of the most tremendous ovations of the year accorded a visiting artist by a University audience.

In the performance of Beethoven's "Symphony No. 2 in G major," the aged composer brought into use the full powers of the sinfonietta. Delicate shading, depth, and lightness appeared in the rendition of this piece, and the audience showed its approval by calling Enesco back for repeated bows.

Mozart's "Concerto for violin in E flat major" featured Enesco as soloist and John M. Kuypers as conductor. Enesco had a slight bit of difficulty at the beginning of the concerto, but he finished with a beautiful performance.

As an encore Enesco executed a flawless performance of a Bach bouree. The shading and clearness of the number was reminiscent of the composer's "Romanian Rhapsody" in which gypsy overtones are used.

Music Unit To Honor Enesco *4-29-50*

When Georges Enesco appears with the University symphony orchestra at 8 p. m. Sunday in Smith music hall, it will be as a newly initiated member of Pi Kappa Lambda, national music honorary.

The University of Illinois chapter of the honorary—which is the musical equivalent of Psi Beta Kappa—will initiate the famed conductor-violinist Sunday afternoon following the orchestra rehearsal scheduled from 3 to 4 p.m. in Smith Music hall. Membership in the honorary is based upon scholarship, performance, creative ability, and eminence in the field of music.

Duane A. Branigan, assistant director of the school of music, is president of the UI chapter. Beth Bradley is vice president, Dorothy Bowen, secretary, and Haskell Sexton, treasurer. Local alumni and faculty who are members of Pi Kappa Lambda will be present at Enesco's induction into the honorary.

With the all-Brahms concert Sunday evening, Enesco bids farewell to the UI for this semester. He has been in residence at the school of music for the past month and has been active in the musical events of the past few weeks. He appeared as guest conductor and violinist with the Sinfonietta and as composer-conductor on the joint program by the Berkshire String quartet of Indiana University and the Waldens of the UI. He has worked individually with the students majoring in stringed instruments.



MUSIC IS SERIOUS BUSINESS. Georges Enesco, eminent conductor-violinist, climaxes his month-in-residence at the UI school of music, at 8 p. m. Sunday in a complimentary all-Brahms program with the 85-piece UI symphony orchestra in Smith Music hall. Typical of groups surrounding Enesco during his stay here are these persons, left to right: Seated, Enesco, who

demonstrates in his facial expression his idea that music is a serious business; Barbara A. Garvey, 609 South Prairie street; Clarence W. Iverson, jr., Elgin, at the piano; Dorothy R. Lindgren, LaGrange; standing, Faye Goldstein, Chicago; George P. Andrix, Chicago; Nancy L. Ryneerson, Springfield; and Paul Rolland, associate professor of music.

Quartets Give Joint Recital

Two of the nation's outstanding string quartets—the Walden String Quartet of the University of Illinois and the Berkshire String Quartet of Indiana University—will present a joint recital Tuesday night in Smith Recital hall.

The concert will be repeated Thursday evening at Indiana university. On the program will be two string quartet selections, the 13th and 14th string quartets of the

French composer, Darius Milhaud. Berkshire quartet will play the first of these two works, the Waldens will play the second, and then the two groups will join the playing the two works simultaneously as an octet.

Second half of the program will consist of the Octet for Strings by George Enesco, conductor-violinist currently in residence at the U. of I., who will conduct the two quartets.

Both string quartets are artists-in-residence at state universities. Members of the Waldens are Homer Schmitt and Bernard Goodman, violins; John Garvey, viola, and Robert Swenson, cello.

Members of the Berkshire quartet

are Urico Rossi and Alfred Lazan, violinists; Fritz Magg, cellist, and David Dawson, violist.

Appendix II

UNIVERSITY OF ILLINOIS
URBANA-CHAMPAIGN, ILLINOIS
CHICAGO 12, ILLINOIS

(PLEASE ATTACH A PICTOGRAPH)

RECORD OF TRAINING AND PROFESSIONAL EXPERIENCE

NAME IN FULL (do not use initials) George Enescu

Address Present % National Concert Artists Corporation Phone _____
Home Paris - 25 Rue de l'Assomption - Chilly Phone _____

Place of birth Silistra (District Brodak) Bulgaria Date of birth August 19th 1881

Are you a citizen of U.S.A.? No (If you are a citizen by naturalization or have declared your intention to become naturalized, submit evidence thereof.)

Single, married, widow(er)? Married Number of children _____
other dependents _____

State of health Fair

Physical defects, if any _____ Height _____ Weight _____

Academic Training: Give names of institutions attended and other information specified below

(a) Junior College	Dates Attended From	To	Degree and Field	Dates

(b) College or University (List graduate work in (c) below)	Dates Attended From	To	Degree and Field	Dates
<u>Conservatory of Music in Vienna (Austria)</u>	<u>1898</u>	<u>1901</u>	<u>Violin</u>	<u>1901</u>
<u>Conservatory of Music Paris (France)</u>	<u>1895</u>	<u>1899</u>	<u>Composition</u>	<u>1899</u>

(c) Graduate or Professional School	Dates Attended From	To	Degree and Field	Dates

(d) Professional Degrees or Licenses (Such as bar, public accounting, etc.)	Certificate or Degree and Field	Dates

(39256)

Major subjects studied:

a. In undergraduate work _____

b. In graduate work _____

Violin and Composition

Minor subjects studied: _____

Membership in honorary societies; scholarships held, prizes or recognition received; etc.

*Member of the French Institute of Fine Arts, musical section
in Paris*

Present membership in learned and professional organizations and other societies: _____

Teaching Experience: (State places, academic rank, dates, subjects taught)

Institution or Place, and Rank

Dates

Subjects Taught

Undergraduate teaching:

_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____

Graduate teaching:

_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____

Research Experience: (Major researches and proposals for significant new research)

_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____
_____	_____	_____

Professional, Business, or Other Experience: (Give names of employers, dates, nature of experience, degree of responsibility)

Employers and Location	Dates	Types of Work	Responsibility

Present position: _____ **Date of Appointment:** _____ **Salary:** _____

Position for which you are a candidate: _____

Military or other war service: (Please give dates, character of service, and final rank) _____

Publications: (Please submit copies if possible; attach complete list, with references, if space below is inadequate)

Books
Compositions : 10 Opera (editions) - 3 Symphonies -
3 orchestra - suites - 1 Poem for piano - 2 Romanian folk
1 Symphonie Concertante Cello and orchestra - 1 Overture
Concert. - 1 Wind Instrumental Sextet. 1 String - Octet -
Major works Piano and strings Quintett. - 2 Pianos and strings
Quintett. - 3 Sonatas piano cello and violin. - 2 Sonatas Cello and
piano. - 2 Sonatas piano solo. - 2 Suites piano solo. -
Impressionist Etude violin and piano. - Variations for 2 pianos.
2 Intermezzi for string orchestra - Piano smaller pieces. -
comas

Scientific discoveries, inventions, designs, etc.: _____

Foreign languages. Languages other than English spoken readily: Romanian, French, German

Read readily: Romanian, French, German.

Other languages studied: _____

Supplementary information including critical notices or appraisals of your work:

References: (Names and addresses of five or more persons from whom information concerning your professional training and success may be obtained)

- The Director of the Conservatory of Music in Paris.
- The President of the Musical Section of the Institute of France
- Sir Adrian Boult, Director of the London B. B. C. Orchestra
- Mrs David Mennen, Director of the Juilliard School in New York
- Mrs Monteux, Director of the San Francisco Orchestra

Are you related, by blood or marriage, to any member of the Board of Trustees, faculty or staff of the University of Illinois? No If so, indicate relationship: _____

Date January 6th 1950

SIGNATURE George Enescu

10M-5-48-39256

Appendix III

UNIVERSITY OF ILLINOIS SCHOOL OF MUSIC

UNIVERSITY OF ILLINOIS SINFONIETTA

JOHN M. KUYPERS, Conductor

GEORGES ENESCO, Soloist and Guest Conductor

Recital Hall, Tuesday, April eighteenth

Nineteen hundred fifty

Eight o'clock

PROGRAM

Symphony No. 88 in G major Haydn

Adagio — Allegro

Largo

Menuetto; Allegretto

Finale; Allegro con spirito

JOHN M. KUYPERS, Conductor

Concerto for Violin in E flat major, K. 268 Mozart

Allegro moderato

Un poco adagio

Rondo; Allegretto

GEORGES ENESCO, Violinist

INTERMISSION

Symphony No. 2 in G major, Opus 36 Beethoven

Adagio molto — Allegro con brio

Larghetto

Scherzo; Allegro

Allegro molto

GEORGES ENESCO, Conductor

(Over)

PERSONNEL

First Violins

George Andrix
 Barbara Garvey
 Robert Gerle
 Faye Goldstein
 Marvin Mutchnik
 Paul Rolland
 Homer Schmitt
 Peggy Stone

Second Violins

Myrian Baker
 Bernard Goodman
 William Kray
 Wolfgang Kuhn
 Constance Ogan
 Frank Pylik
 Robert Zarback

Violas

John Garvey
 Lois Heywood
 Robert Kelly
 Joanna Stern Lange
 Robert Neill
 Robert Oppelt

Cellos

Dorothy Lundgren
 Mary Mayhew
 Margaret Miles
 Louis Potter
 Gerald Snyder
 Margaret Sullivan
 Robert Swenson

Basses

Phyllis Edwards
 David Moore
 Rachel Sheils

Flutes

Marilyn Hindsley
 Edwin Putnik

Oboes

David Ledel
 Frank Stockstill

Clarinets

Keith McCarty
 Austin McDowell
 Bassoons
 Mary Frances James
 Russell Pugh

Horns

Janeth Finch
 Marvin Howe

Trumpets

John Haynie
 Leray Kirsch

Percussion

Paul Price

Librarian

Robert Zarback

COMING EVENTS

Thursday, April 20, 11:00 a.m. — Senior Recital, Trent Knepper, Bass-Baritone, Recital Hall.

Tuesday, April 25, 11:00 a.m. — Student Recital, Recital Hall.

Tuesday, April 25, 8:00 p.m. — Joint Concert, Berkshire Quartet, University of Indiana, and Walden String Quartet, Recital Hall.

Thursday, April 27, 11:00 a.m. — Senior Recital, Joann Gleason, Mezzo-soprano, Recital Hall.

UNIVERSITY OF ILLINOIS
SCHOOL OF MUSIC

CONCERT

**BERKSHIRE
STRING QUARTET**

(in residence at the
University of Indiana)

URICO ROSSI, Violin
ALBERT LAZAN, Violin
DAVID DAWSON, Viola
FRITZ MAGG, Cello

**WALDEN
STRING QUARTET**

(in residence at the
University of Illinois)

HOMER SCHMITT, Violin
BERNARD GOODMAN, Violin
JOHN GARVEY, Viola
ROBERT SWENSON, Cello

and

GEORGES ENESCO, Composer-Conductor

Recital Hall, Tuesday, April twenty-fifth
Nineteen hundred fifty
Eight o'clock

PROGRAM

String Quartet No. 14.....*Darius Milhaud*
Animé
Modéré
Vif

WALDEN STRING QUARTET

String Quartet No. 15.....*Darius Milhaud*
Animé
Modéré
Vif

BERKSHIRE STRING QUARTET

Octet for Strings.....*Darius Milhaud*
(Quartets Nos. 14 and 15)

INTERMISSION

(Over)

Octet in C major, Opus 7..... Georges Enesco
Très modéré
Très fougueux
Lentement
Mouvement de Valse bien rythmée

(Movements played without pause)

CONDUCTED BY THE COMPOSER

COMING EVENTS

Thursday, April 27, 11:00 a.m. — Senior Recital,
Joan Gleason, mezzo-soprano, Recital Hall.

Sunday, April 30, 8:00 p.m. — Concert, Georges
Enesco, Conductor-Violinist, and University
Symphony Orchestra, Auditorium.

Tuesday, May 2, 11:00 a.m. — Juliet High School
Sophomore Chorus, Walter Rodbey, Conductor,
Recital Hall.

PERSONNEL

First Violins

Robert Gerle,
Concertmaster
George Andrix
Myrian Baker
Barbara Garvey
Bernard Gremsky
William Kray
Beth Martin
Phyllis Mortland
Marvin Mutchnik
Paul Rolland
Homer Schmitt
Peggy Stone

Second Violins

Grace Beckett
Esther Coretz
Elaine Frankel
Faye Goldstein
Bernard Goodman
Erwin Hahn
Wolfgang Kulin
Constance Ogan
Frank Pytlak
Patricia Ricklefs
Nancy Ryneerson
Rosemary Toolley
Miriam Workman

Violas

John Garvey
Anne Heitkotter
Lois Heywood
Robert Kelly
Robert Neill
Robert Oppelt
Walter Roosa
Carolyn Whitehead
Robert Zarbock

Cellos

Yvonne Aldridge
Clarence Iverson
Guinevere Jones
Audine Lang
Dorothy Lundgren
Mary Mayhew
Margaret Miles
Louis Potter
Martha Quallich
Margaret Sullivan
Robert Swenson

Basses

Phyllis Edwards
Richard Hagen
David Moore
Grace Sexton
Rachel Sheils
Gerald Snyder

Flutes

Rita Evans
Marilyn Hindsley
Andrew Mikita
Edwin Putnik

Oboes

David Ledet
Frank Stockstill

Clarinets

John Guse
Keith McCarty
Martin Rosenwasser
Richard Weerts

Bassoons

Marguerite Nigro
Russell Pugh

Trumpets

John Haynie
Leroy Kirsch

Horns

Peter Eckert
Janeth Finch
Dave Habley
John Howe
Marvin Howe
Dorothy Sherrard
Paul Vance
Maurice Willis

Trombones

Daniel Forrest
Wesley Stelzreide
David Tucker

Tuba

Lawrence Gnagey

Percussion

Robert Bankert
Paul Price

Personnel Manager

Mary Frances James

Librarian

Janeth Finch

COMING EVENTS

Tuesday, May 2, 11:00 a.m. — Joliet High School Sophomore Chorus, Walter Rodbey, Conductor, Recital Hall.

Thursday, May 4, 11:00 a.m. — Honors Day Assembly, Recital Hall.

Tuesday, May 9, 11:00 a.m. — Senior Recital, Joan Oppelt, Soprano, Recital Hall.

Tuesday, May 9, 8:00 p.m. — Concert, A Cappella Choir, Robert Commanday, Conductor, and Women's Glee Club, Joseph Albertson, Conductor, Recital Hall.

Thursday, May 11, 11:00 a.m. — Senior Recital, Keith McCarty, Clarinetist, Recital Hall.

Thursday, May 11, 8:00 p.m. — An Evening of Opera, Ludwig Zirner, Director, Recital Hall.

UNIVERSITY OF ILLINOIS
SCHOOL OF MUSIC

CONCERT

UNIVERSITY SYMPHONY ORCHESTRA

JOHN M. KUYPERS, Conductor

GEORGES ENESCO

Guest Conductor — Soloist

Recital Hall, Sunday, April thirtieth

Nineteen hundred fifty

Eight o'clock

PROGRAM

Academic Festival Overture, Opus 80.....*Brahms*

JOHN M. KUYPERS, Conductor

Concerto for Violin, D major, Opus 77.....*Brahms*

Allegro non troppo

Adagio

Allegro giocoso, ma non troppo vivace

GEORGES ENESCO, Violinist

INTERMISSION

Symphony No. 2, D major, Opus 73.....*Brahms*

Allegro non troppo

Adagio non troppo

Allegretto grazioso, quasi andantino

Allegro con spirito

GEORGES ENESCO, Conductor

(Over)

Appendix IV

1949]

UNIVERSITY OF ILLINOIS

637

Expense and Equipment

Expense	3 500
Equipment	2 000
<i>Total, Expense and Equipment.</i>	(5 500)
<i>Total, Art.</i>	\$160 647

Salaries and Wages

Landscape Architecture		
1. O. G. Schaller, Professor.....	A60	\$ 4 400
Head of Department.....	AY40	3 600
(Total Salary).....		(8 000)
2. K. B. Lohmann, Professor of City and Regional Planning A		7 000
3. S. H. White, Professor.....	A	6 750
4. Harland Bartholomew, Nonresident Professor of Civic Design	D20	1 200
5. Florence B. Robinson, Professor.....	A	6 000
6. D. H. Morgan, Associate Professor of Community Planning		
(Salary under Bureau of Community Planning).....		
7. I. L. Peterson, Assistant Professor.....	B40	1 600
8. V. A. Hyde, Assistant Professor of Community Planning (Salary under Bureau of Community Planning).....		
9. Hideo Sasaki, Instructor.....	D	3 300
10. Nonacademic Salaries.....	H50	800
<i>Total, Salaries.</i>		(34 650)
Wages		300
<i>Total, Salaries and Wages.</i>		(34 950)

Expense and Equipment

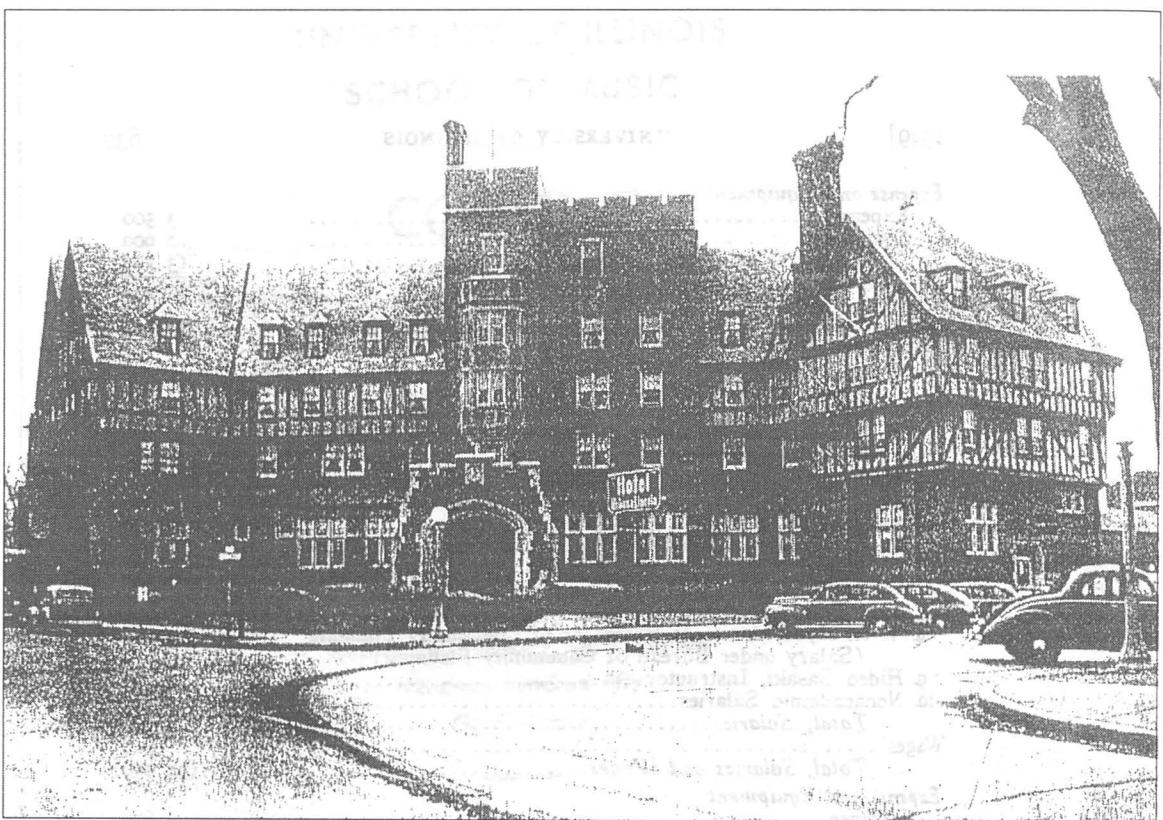
Expense	670
Equipment	300
<i>Total, Expense and Equipment.</i>	(970)
<i>Total, Landscape Architecture.</i>	\$ 35 920

Salaries and Wages

School of Music		
1. J. M. Kuypers, Director.....	B}	\$ 10 500
Professor	A}	
2. A. A. Harding, Professor, <i>Emeritus</i>		
3. G. F. Schwartz, Professor, <i>Emeritus</i> (from Retiring Allowances).....		(1 842)
4. H. J. van den Berg, Professor, <i>Emeritus</i> (from Retiring Allowances).....		(1 834)
5. D. A. Branigan, Assistant Director.....	BY67	5 167
Professor	A33	2 333
(Total Salary).....		(7 500)
6. Paul Young, Professor.....	A	7 000
7. B. R. Foote, Professor.....	A	6 600
8. Hubert Kessler, Professor.....	A	6 500 ²
9. Sherman Schoonmaker, Professor.....	A	6 400
10. W. G. Hill, Professor.....	A	6 300
11. R. H. Miles, Professor.....	A	6 300 ²
12. Stanley Fletcher, Professor.....	A	6 200
13. M. H. Hindsley, Associate Professor.....	A33	2 250
(See University of Illinois Bands).....	DY67	(5 250)
(Total Salary).....		(7 500)
14. Georges Enesco, Visiting Artist (for month of April, 1950)	G	(4 000)
(Paid from Educational Nonrecurring).....		
15. J. P. Painter, Associate Professor.....		
(Salary under University Extension).....		
16. Burrill Phillips, Associate Professor.....	A	6 000

¹ Retiring allowance payable by Retirement System.² On leave of absence with pay for first semester of 1949-1950.

Appendix V



Ces mots pleins de substance trouvent leur place dans le livre imprimé à Vienne, deux ans avant la Révolution française, *Observări sau băgări de seamă asupra regulilor gramaticilor românești* (Observations concernant les règles de la grammaire roumaine).

Le principal but de l'ouvrage – trouver les «règles» grammaticales de la langue – appartenait à un vaste, difficile et méticuleux effort d'édification de la culture roumaine moderne, servie avec tout l'enthousiasme patriotique des esprits artistiques, doublés de l'érudition encyclopédiste si chère à l'époque. Mais cette citation, loin d'être une simple énonciation d'une loi grammaticale, est l'affirmation d'un credo esthétique, destiné à consolider une nouvelle *ars poetica*. Le créateur de versets Ienăchiță Văcărescu, désireux de connaître les instruments de son art, touvait naturel d'insérer dans un catéchisme de la grammaire des observations qui vont jusqu'à ce qu'on appelle, dans des termes actuels, le spécifique ou la structure de la langue. Car, en dépit d'une tradition encore médiévale, la grammaire était, à côté de la rhétorique et de la dialectique, l'un des arts ou des sciences composant le *trivium*.

Il était évident, même avant la fin du XVIII^e siècle, que les nouvelles langues européennes cultivaient une poésie dominée, à la différence de la versification mesurée du grec ou du latin, par la loi de l'accent. Non seulement cette famille des langues nées du latin, mais toutes les autres langues connaissaient le principe qualitatif (de l'accent), opposé au principe antique de la quantité. Sans doute, Văcărescu entendait par «nombres» non seulement une intervention de l'arithmétique dans la création du vers, mais surtout la réalité perdue d'une prédétermination à l'aide de différents types de vers, aussi bien que la manière de scander les vers en se basant sur les valeurs quantitatives des pieds métriques.

Il a fallu qu'un siècle et demi encore passe pour que la vérité fournie par la tradition livresque soit remise en discussion par les nouvelles découvertes de ceux qui étudiaient la

SUR UN PRINCIPE DE VARIATION SPÉCIFIQUE À LA CRÉATION ROUMAINE CONTEMPORAINE

Gheorghe Firca

Les Italiens, les Français, les Espagnols et les autres (peuples) dont l'origine de la langue est le latin, ainsi que notre langue roumaine, n'avaient pas l'habitude des versets rythmiques [avec des nombres].

Ienăchiță Văcărescu

musique populaire roumaine en vertu de son fondamental caractère vocal, en vertu, donc, de sa dépendance du vers. George Breazul avance ainsi l'idée que les anciens principes quantitatifs survivent dans la musique folklorique et que les «unités» de cette musique (non concordantes avec les accents toniques du mot) ne sont autres que les anciens pieds métriques, spécifiques à la versification et à la musique qui ont jadis existé dans l'espace thraco-grec ou méditerranéen¹. En partant des mêmes unités qui ne sont en fait que les valeurs longue (= le quart) et courte (= la croche) connues par l'intermédiaire de la théorie métrique grecque, Constantin Brăiloiu nous a fourni une remarquable théorie des systèmes du folklore – *parlando giusto, parlando rubato, aksak et la rythmique du folklore pour les enfants*²; la rythmique divisionnaire, telle qu'elle est appelée par Brăiloiu, se trouve seulement à la base de certaines mélodies instrumentales de danse et, par rapport à la rythmique de la musique classique occidentale, elle constitue une

exception face à la prédominance de la rythmique quantitative, indivisible, des autres systèmes³.

A côté des éléments musicaux connus, comme l'intonation et son profil modal, par lesquels les écoles nationales se sont affirmées au point de vue historique, le rythme a une extrême importance dans la particularisation stylistique de la musique «nationale». Il est certain que les compositeurs nationaux se sont «séparés», dès l'ancien siècle, du tronc du romantisme, en perpétuant pour longtemps les convictions esthétiques, l'éthique créatrice et la manière technique des romantiques, qu'ils n'ont pas créé dès le début une intonation tout à fait originale (seulement «colorée» dans l'esprit du folklore) et que leur vision restait harmonique-fonctionnelle, tandis que la rythmique de leur musique était tributaire de la leçon occidentale. La situation ne pouvait être autre étant donné que la rythmique appartenait à la même constellation du système majeur-mineur, encore prédominant à cette époque-là, système vis-à-vis duquel les compositeurs des écoles nationales n'ont esquisonné que quelques signes de révolte. Il était difficile d'imaginer alors que la rythmique aurait été dépourvue de l'élément d'immanence dans sa simplicité, dans la logique de ses relations, par rapport à l'intonation, par exemple, ou, surtout, avec la richesse des combinaisons harmoniques. Même ainsi, en tant qu'élément subordonné, le rythme s'encadrait d'une façon unitaire dans le système d'opération habituel; c'est pourquoi la tentative de Moritz Hauptmann – l'un des précurseurs du dualisme (majeur-mineur) et du système métrorhythmique riemannien – est significative par le fait qu'elle contient toutes les composantes de la facture sous l'empire des mêmes lois⁴ (il s'agit de l'ouvrage *Die Natur der Harmonik und der Metrik*, Leipzig, 1853).

En dépit de cette tendance de rationalisation de l'organisme complexe de la musique, la pratique ne fait pas la démonstration d'un développement égal de toutes les composantes

de la facture; le rythme reste derrière les autres éléments, au moins à l'époque de la prédominance de l'harmonique. Le pas définitif vers l'affirmation de l'indépendance du rythme ne va se produire qu'au milieu de ce siècle.

Dans le «matériel» même, auquel les compositeurs nationaux de l'ancien siècle ont fait appel, la rythmique divisionnaire de la danse prédomine. Ce fut le genre folklorique le mieux connu et qui, dans les adaptations, n'était pas incompatible avec la manière traditionnelle de composer; c'est ce qui explique l'abondance des danses symphoniques, des suites et des rhapsodies. Au début du XX^e siècle, la situation reste en bonne mesure la même. Il suffit de réaliser une rétrospective de l'évolution de l'école roumaine moderne de composition pour constater, au début, la place préférentielle de la danse et de certaines chansons (souvent, dans un système divisionnaire) et le rapprochement, ensuite, dans la création des compositeurs de la génération contemporaine à Enesco, du genre des rituels et, surtout, des noëls (dans le système *giusto-syllabique*, et moins dans l'*aksak*), tout comme la prépondérance chez Enesco, des genres d'improvisation du type de la «chanson longue» (dans le système *parlando-rubato*). L'évolution ultérieure est, en égale mesure, l'approfondissement de ce que la réalité «anonyme» offrait encore, une synthèse de ce que les générations antérieures avaient réalisé, de nouveaux ponts vers l'expérience universelle ultérieure.



Dans de nombreuses chansons populaires, appartenant surtout au fonds archaïque des rituels, on constate non seulement l'ingénuité rythmique de la structure, mais également un rapport particulier entre l'élément rythmique et l'élément d'intonation. Dans beaucoup de noëls la différence si importante entre le vers et le refrain consiste souvent dans une distribution quantitative-rythmique différente de la même entité d'intonation:

Ex.1. Béla Bartók, *Melodien der rumänischen Colinde*.

En reprenant «le spécifique d'intonation» de la musique folklorique, les compositeurs ne sont pas restés indifférents face à un tel déroulement et à une différenciation de la trame rythmique, directement impliquée dans la construction d'une forme, aussi simple qu'elle soit. Ayant presque la valeur d'une citation, cette mélodie chorale de Sigismund Toduță est basée dans ses six premières mesures sur deux aspects rythmiques d'une intonation constante, où *av* n'apparaît nullement en tant qu'augmentation, mais en tant que modification quantitative de *a* (respectivement, *a'*).

Ex. 2. Sigismund Toduță, 10 Chœurs mixtes.



Une énonce thématique dans la Sonate-ricercare du *Concerto pour orchestre* de Zeno Vancea se constitue sur le principe mentionné:

Ex. 3. Zeno Vancea, fragment du *Concerto pour orchestre*.

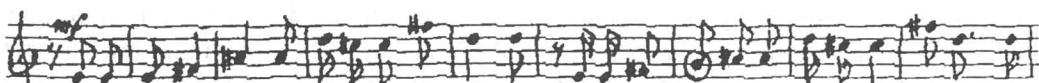


D'autres fois, l'intonation commune à l'antécédent et au conséquent se différencie d'une façon précise par le contraste qui existe entre les pieds métriques inverses (iambe – trochée):

Ex. 4a. Béla Bartók, *Cantata profana*, mélodie du chœur.



Ex. 4b. Leos Janáček, *Journal d'un disparu*, p. LII.



Tant chez Bartók que chez Janáček, l'intervention d'un nouveau son contribue au changement de la structure rythmique. Il faut

mentionner que, dans la ligne vocale de Janáček, un rôle important revient également au principe bien connu de la déclamation, pratiqué par le compositeur (d'ici, la division en seize dixièmes de la valeur fondamentale).

Le début de la *Sonate pour violon et piano* de Pascal Bentoiu démontre les possibilités de variation provenant de l'enlacement rapproché de trois aspects rythmiques différents; l'idée mélodique devient ainsi, par elle-même, logique, naturelle (ex. 5).

Les exemples dont nous avons fait mention jusqu'ici peuvent, sans doute, s'intégrer à une

loi de variation que la musique classique ne connaît pas. Il s'agit, donc, d'une permanence d'un noyau d'intonation élémentaire dans des

conditions d'intense transformation quantitative de l'élément rythmique. Et il est intéressant de mentionner une observation de

simplicité, mais exploités dans l’extrême mesure de leurs possibilités et, de plus constamment dissimulés par les ressources (ici, presque illimitées) de la variation»⁵. Particula-risée aux phénomènes de l’intérieur du système rythmique des enfants, l’observation est valable partout, là où un élément simple, «primitif» génère une richesse de formes inversement proportionnelle. La variation naît en vertu de la conservation du «modèle» et du dévoilement progressif de ses ressources latentes. Ce principe déclenche une nouvelle direction dans le devenir de la forme architecturale.

A l’exception des schémas classiques de la fugue et de la sonate, où le rôle dominant revient à la tonalité, la forme musicale est l’expression

d’un Beethoven, qui réside dans la modification parallèle du profil intervallique et de la rythmique divisionnaire, mais les croisements de structures résultées des combinaisons de formes rythmiques de base. À la place du terme de *variation*, consacré par le travail rythmique divisionnaire, on pourrait adopter le terme de *travail des variantes*, qui incorpore et réduit dans l’aspect microstructural, que nous avons observé, la manière de vivre, en profondeur, des variantes folkloriques. Ainsi, la loi de la variation rythmique-quantitative de l’élément de l’intonation constant se manifeste non seulement dans le cadre d’une seule ligne mélodique, mais aussi d’un niveau à l’autre, *d’une variante à l’autre*⁶:

Ex. 6. Béla Bartók, *Melodien der rumänischen Colinde*.

d’un rapport toujours changeant entre les constantes et les transformations sur le plan du rythme. La variation classique est subordonnée, aussi, à la tonalité. Or, la nouvelle direction qui suit la loi de l’unité dans la variété de l’univers de la chanson populaire ne vise pas la type de variation ou même les adaptations des motifs

Dans ce sens, l’opinion des ethnologues est significative: «À la suite de l’opposition entre la musique – tant populaire que savante – du bassin méditerranéen et du Proche-Orient jusqu’aux Indes et la musique de l’Europe du Nord et Centrale on doit relever la présence des motifs qui, dans la constitution de la phrase,

n'évoluent jamais ensemble dans un rapport définitif, mais en tant qu'éléments voyageurs, singuliers ou pluriels, qui apparaissent dans les chansons les plus différentes et s'associent même à l'intérieur de la même chanson (n. s.) par de nouvelles combinaisons et des variations»⁷.

Nos connaissances sur la théorie mensurale du moyen âge sont encore vagues. Seule, la priorité du rythme ternaire, organisé (probablement selon des principes numériques exactes) dans les prototypes des soi-disant *modi*. Sans avoir les arguments nécessaires pour vérifier une continuité conceptuelle entre la théorie de la versification antique et la théorie musicale du moyen âge (une approche se produira seulement au XIII^e siècle, et la Renaissance tentera de créer dans les valeurs rythmiques-prosodiques antiques elles-mêmes), nous pouvons quand même entrevoir une continuité organique, structurelle, pareille à la conservation des formules quantitatives dans le folklore du bassin méditerranéen. Dans un motet datant du XIII^e siècle, l'unité de l'intonation (qu'on ne peut pas encore juger en tant qu'imitation véritable) se différencie par le contraste entre le mode 2 du contreténor et le bref moment de mode 4, intercalé, à la voix supérieure, à l'intérieur du mode 5:

Ex. 7.

Motet sec. XIII
après Pierre Aubry, Cent Mo-
tets du XIII^e siècle,
publié d'après le
Manuscrit Ed. IV de Bamberg,
vol. II, Nr. XI,
New-York 1964, p. 25.

Un autre exemple, datant de la Renaissance tardive et de l'époque de début du baroque:

témoigne d'une pensée encore «modale» – quelque chose de l'opposition du deuxième et du premier mode – mais, tout à fait surprenant, une intonation répétée sur toujours d'autres valeurs et accents (cette fois-ci, en concordance avec l'accent tonique).

Les traces d'une rythmique quantitative se trouvent souvent d'une façon sporadique et non significative dans le climat même de suprême domination de la rythmique formée par la division des valeurs. Ensuite, chez Brahms, par exemple, le compositeur qui a su «entendre» ce qui était à part dans la structure modale de certaines chansons nordiques ou des nations de l'ancien empire des Habsbourg, la phrase gagne une tournure libre, par des variations qui rappellent les fioriture des rhapsodes populaires (ex. 9).

Quoique la méthode de traiter le rythme reste fondamentalement divisionnaire, la symétrie de 2–4 (mesures) est dépassée et les accents sont de plus en plus capricieux. Et souvent cet élément de l'accent conduit vers une libération de la convention de la concordance des temps «lourds» avec la barre de mesure. Or, c'est le moment de rappeler le rôle important de certains motifs courts, à l'aspect «rotatif», qui abondent dans les créations des compositeurs nationaux

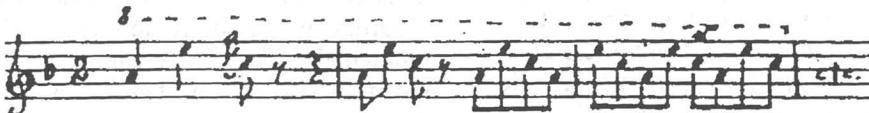
du XX^e siècle. Le thème principal de la première partie de la *Sonate pour deux pianos et*

Ex. 8. Heinrich Albert (1604–1651), *Der Mensch...*, in H. Moser, *Das deutsche Sololied und die Ballade*, Köln, 1957.

1. Der Mensch hat nichts sei- gen so-wie! stellt ihn nichts an. a das er Tren er...



percussion de Bartók a à sa base des accents toujours changeants (les cellules d'intonation restent les mêmes). De même, chez George Enesco le motif de trois sons du final de la Sonate n° III pour piano se soumet à un tel mouvement rotatif:

Ex. 10. G. Enesco, *Sonate n° III pour piano*.

La plupart des motifs rotatifs se constituent dans des *ostinato* rythmiques, comme dans de nombreux cas rencontrés chez Stravinski. L'exemple qui suit opère non seulement le changement d'accent, mais, aussi, une raffinée permutation des sons en vertu du modèle offert par le motif même:

Ex. 11. I. Stravinski, *Babel*, cantate.

Le problème plus ancien de l'accentuation libre gagne ainsi un sens nouveau. Car, pareil aux organismes qui lient l'aspect constant de l'intonation à l'aspect du travail des variantes, ces *ostinato* conservent le profil de l'intonation, mais concentrent les valeurs rythmiques dans une pulsation continue, différenciée seulement par la position de l'accent.

Toujours Stravinski applique l'observation d'un motif extrêmement simple (2+2 sons) sur le principe de la variation ininterrompue, selon lequel les valeurs ne seront pas répétées dans

un espace proche (ex. 12).

Ce cas rappelle la rythmique en devenir continu du noël que nous avons cité (Fig. 6a). Le compositeur, qui a débuté dans une atmosphère d'école nationale, fait la preuve d'avoir conservé dans la mémoire créatrice un

substrat immuable qui n'est autre que celui du prototype folklorique, ou d'une musique primitive (ex. 13).

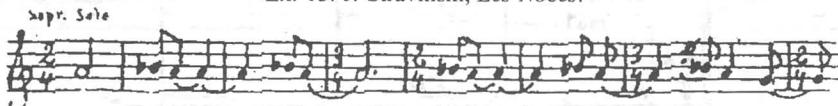
A partir d'une telle formule, l'un des exégètes du compositeur, Eric Walter White, établit une filiation plausible de deux thèmes stravinskien^s (ex. 14 a, b).

Le changement produit dans le deuxième terme de comparaison (la *Symphonie*) est essentiel. A côté de la répétition à une distance plus courte dans le temps du groupe croche-croche-quart (*sol-la-si*), qui remplit un espace perceptible psychologiquement, un autre élément contribue, également, à la dilatation de l'espace: *la pause*. La contribution de cet élément dans le modelage des différentes valeurs des durées et donc du profil de la microstructure ne tardera pas longtemps à venir. Les ressources de la pause seront amplement

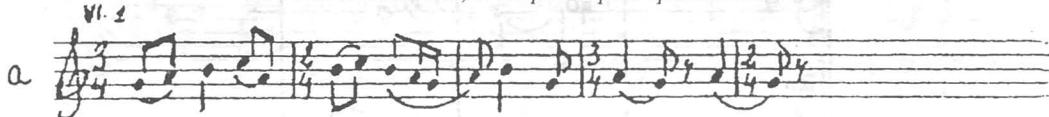
Ex. 12. J. Stravinski, *Berceuse*, pour voix et piano.



Ex. 13. J. Stravinski, *Les Noces*.



Ex. 14a. J. Stravinski, *Trois pièces pour quatuor à cordes*



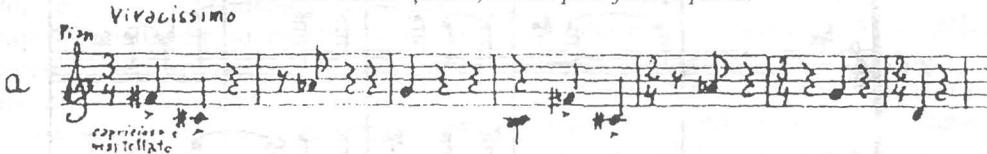
Ex. 14b. J. Stravinski, *Symphonie en Ut*.



exploitées dans la musique roumaine, aussi. Voici deux thèmes vérifiables où la pause est constitutive:

A noter un procédé pareil, dans *Omagiu lui Eminescu* (Hommage à Eminescu), pour chœur mixte, de Doru Popovici (ex. 17).

Ex. 15a. Cornel Tăranu, *Sonate pour flûte et piano*.



Ex. 15b. Anatol Vieru, *Concert pour violoncelle et orchestre*.



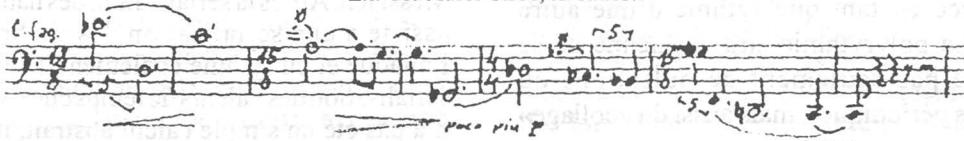
La structuration rythmique d'une idée musicale, dans le sens du travail par variantes, peut être accompagnée de modifications relatives de l'intonation. Et c'est naturel pour une musique dans laquelle les hauteurs sont soumises à l'intense chromatisation (souvent, au total chromatique ou à la sérialisation).

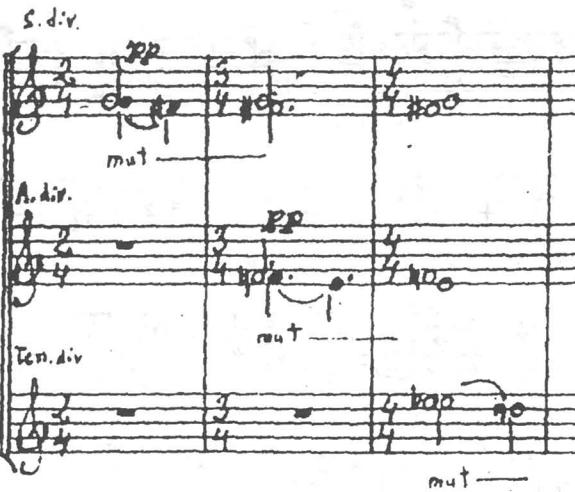
Dans *Arcade* de Aurel Stroe la ligne du contre-basson est composée de sons ayant toujours d'autres valeurs: l'intonation ne conserve que l'intervalle originale (par exemple, la neuvième mineure ou la quinte parfaite), mais déplacé «chromatiquement» vers d'autres intervalles:

Ici, les valeurs augmentent progressivement, avec une croche pour chacun des sons de la cellule qui s'imiter et se prolonge, en composant – selon Cornel Tăranu – un *cluster*⁹.

Dans un fragment du *Quatuor n° 2* de Lucian Mețianu, sur le fonds d'une intonation également diverse (quoique unitaire *in nuce* grâce à la dérivation du profil intervallique de soi-même, la ligne de l'alto, par exemple, représente l'inversion des intervalles de la ligne du deuxième violon – ex. 18), la rythmique est sans cesse variée. De plus, le complémentaire, présent aux quatre voix, est de nature quantitative. Même si quelquefois

Ex. 16. Aurel Stroe, *Arcades*.



Ex. 18. Lucian Mețianu, *Quatuor n° 2*.

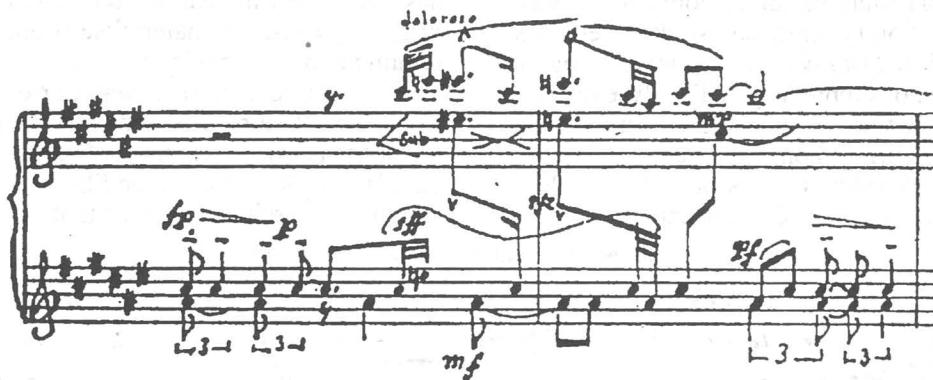
*Se execută în regiștriul supraaguz, urmărind ar haină melodică indicată.
On execute dans le registre suraigu, suivant la ligne mélodique indiquée.*

deux voix (mes. 133) ou trois voix (mes. 135) attaquent en même temps la même valeur, elle devient, par la suite, d'une autre quantité.

Mais l'intention créatrice-constructive des compositeurs se dirige en permanence vers l'obtention de l'intégrité de la facture. Le travail par variantes ne pouvait pas rester un procédé exclusivement réservé au mélodique. Les contrastes rythmiques entre les différentes structures polyphoniques de la musique de Bartók proviennent souvent de natures particulières du rythme; ou «la compensation» qui existe entre les voix peut être elle-même considérée en tant que rythme d'une autre nature. La polyrythmie stravinskienne ne se compose pas seulement de pulsations ou d'accents périodiques, mais aussi du «collage»

de valeurs non homogènes appliqué à toutes les dimensions d'un discours qui reste fondamentalement *piano*, Enescu réalise un contraste entre la «cantilène» et l'accompagnement, qui semble être l'opposition même entre le système *giusto* et le système occidental, «divisionnaire» (ex. 19).

La conception de Messiaen sur le rythme et son importance dans le changement d'optique concernant la musique des deux dernières décennies est bien connue. En même temps que l'assimilation doctrinaire de la pensée et de la méthode rigoureuse wébernienne, les jeunes compositeurs ont appliqué aussi la totale détermination des paramètres préconisée par Messiaen. Après la sérialisation des hauteurs, on assiste à une sérialisation des timbres et de l'attaque et du rythme également. L'idée de la sérialisation des valeurs de temps chez Messiaen n'a pas été un simple calcul abstrait, mais une



mise en œuvre à l'aide de tout un complexe de structures rythmiques de différentes natures, à l'aide surtout de la rythmique *additionnelle*, qui fructifiait une expérience déjà remarquable de la musique européenne. A côté des rythmes classiques on assiste à l'apparition dans l'arsenal de la composition des rythmes fournis par la musique folklorique (tout comme l'ethnologie musicale), des rythmes exotiques, du jazz, etc. La direction post-sérieuse reprend ces rythmes et ainsi le décalage de l'intérieur du sérialisme (resté, pour un certain temps, à la rythmique divisionnaire) se nivelle, les tendances des principaux courants de la première moitié du siècle se rapprochent (écoles nationales, néo-classicisme, sérialisme), un nouveau cycle d'évolution finit.

L'expérience enregistrée sur le plan universel a eu des conséquences sur la manière de composer d'une nouvelle génération de créateurs roumains par le déroulement d'une ample palette rythmique, dans une modalité libre, dictée par la nécessité d'exprimer le rythme par ses propres ressources, ou, au contraire, son organisation dans des «modes» du type de ceux de Messiaen (l'analogie avec les modes médiévaux s'impose), où la sérialisation des valeurs de durée ne sont ni inconnus aux compositeurs, ni inutilisés dans certaines partitions roumaines. Mais ces compositeurs ne se limitent pas à la contemplation et à l'imitation. Parallèlement, ils ont suivi l'expérience générale et l'ont accomplie à l'aide de moyens provenus d'une vision originale, organiquement issue des réalités de la musique nationale.

Presque toutes les structures résultées de l'application du travail par variantes dans la musique roumaine permettent d'entrevoir la présence d'un principe dominant: la non-

répétition des valeurs identiques. Or, un tel principe est apparu par l'assimilation de la rythmique *rubato*, mais, aussi, *giusto*, par la connaissance du style énescien¹⁰, par la reprise de certains résultats similaires de l'art de compositeurs qui ont scruté les profondeurs de la musique folklorique (Bartók) ou primitive (Stravinski). Dans la perspective de la morphologie de la culture, un tel phénomène permet des investigations des plus intéressantes. Au fonds original, quantitatif-proportionnel, de construction des formes dans les cultures antiques (et même antérieures à celles-ci) se sont ajoutées, pendant les époques plus récentes, les soi-disant influences orientales. Le maqam en musique ou l'arabesque dans les beaux-arts¹¹ continuent ou donnent un nouveau sens à cette vision déjà structurée, avec sa manière propre de représentation du rapport entre la partie et le tout, entre «l'unité et la variété». Il y a, à ce point, un indiscutable contraste entre la vision esthétique occidentale et orientale, perceptible dans l'espace européen même. Mais le contraste finit dans une conciliation partielle, par une graduelle et, en même temps, imprévisible synthèse.

La non-répétition de certaines valeurs rythmiques dans le folklore peut être, si l'on juge les choses dans l'abstrait seulement, libre de toutes pré-déterminations. En réalité, les pré-déterminations existent, et elles proviennent de la raison d'être des cellules rythmiques génératrices, qui, en dépit de la variation, restent des éléments constants, des points d'appui dans la mémoire de l'interprète créateur. Le rapport même entre la constante et la variation peut être soumis à des mesurages exacts¹².

Il n'y a qu'un seul pas de la conviction que dans la substance musicale elle-même agissent les lois immanentes de mesures et de propor-

tions jusqu'à l'application délibérée des mêmes mesures et à l'imagination de nouveaux ordres.

«La variation rythmique» est, dans ces deux fragments de la *Symphonie de chambre* d'Anatol Vieru – que nous reprenons de l'analyse réalisée par Cornel Tăranu¹³ – le résultat d'un tel ordre imaginé et exprimé non seulement par la non-répétition des valeurs, mais par leur échelonnement rigoureusement décroissant:

l'orchestre de la mélodie vocale; le distancement des points de l'intonation *ré bemol, do, si, sol diez, la, fa diez* se matérialise d'une manière rythmique-hétérophonique.

Dans le fragment *Râscruce* (Carrefour) de sa *Cantate n° III* pour mezzo-soprano et 5 instruments à vent, Ștefan Niculescu suit une trajectoire inverse, dans le sens de l'adoption de l'hétérophonie non en tant que résultante, mais en tant que principe

Ex. 20. Anatol Vieru, *Symphonie de chambre*.

(A)

Voix

Orchestre

(B)

Voix

Organisation rythmique

(A)

(B)

— — — durée de succession des voix

◊ : durée des voix

L'auteur de l'analyse trouve la motivation du procédé dans «l'*ethos*» de la mélodie, avec «sa tendance décroissante»¹⁴. Une observation attentive de ce qui se passe au moment (A) va dévoiler, de plus, une déduction des hauteurs de

fondamental, dont dérivent les autres principes d'un discours minutieusement organisé (ex. 21).

L'analyse nous révèle trois aspects différents du travail hétérophonique:

1. L'hétérophonie dans un stade primaire, dans

Ex. 21. Ştefan Niculescu, *Cantate n° III*, fragment de *Carrefour*.

laquelle la réalité de l'unisson s'affirme fortement. Cet unisson se déroule dans la mélodie de la voix tout d'abord (qui se comporte tel un *cantus firmus*) et dans les variantes rythmiques qui l'accompagnent à la flûte (avec une seule déviation de l'intonation vers le son *mi*) et à la clarinette première. Voici un extrait de l'ensemble général, ce *duplum* à un *cantus firmus* donné :

Ex. 22. *duplum à un cantus firmus.*

2. L'hétérophonie ornementale, par laquelle les mêmes quatre sons du *cantus firmus* (voir ex. 21) sont brodés au point de vue de l'intonation et de la rythmique. En hauteur, les voix ob. 1 et 2 de la cl. 1 (en première mesure) et de la cl. 2 viennent

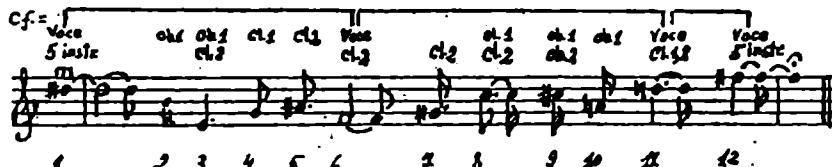
remplir avec des sons nouveaux des séries horizontales, souvent complètes (ob. 1), d'autres fois, incomplètes. Les sons se répètent dans la même voix, mais ils ne se retrouvent jamais sur la verticale. De la même façon, les groupes rythmiques, rationnels ou irrationnels, des «broderies» évitent la concordance verticale; ces groupes (triolet, quintolet, etc.), même répétés sur

le plan linéaire-horizontal, ne se composent jamais du même ordre des sons.

3. L'hétérophonie proprement dite sérielle. Par la contribution dans le temps de chaque voix, une série *hétérophonique* apparaît, dans laquelle

chacun des 12 sons du matériel utilisé se concrétise dans une valeur rythmique indépendante:

Ex. 23. Série hétérophonique.



(Nous mentionnons que dans la notation de cette série nous avons évité, pour simplifier les choses, les sous-divisions irrationnelles).

Cette application complexe de l'hétérophonie (et même complète, au point de vue de la phylogénèse du principe lui-même) est parallèle à l'exploitation des directions horizontale, verticale et oblique; de l'observation de cette dernière, nous avons déduit la *série hétérophonique* même. La présence de l'unisson en tant que substrat primaire, les borderies qu'on lui a ajoutées, tout comme les «marquages» des valeurs de la série hétérophonique ont permis au compositeur d'utiliser le spectre des couleurs dans une manière qui rappelle les mixages énesciens et, aussi, la bien connue technique de la *Klangfarbenmelodie*. La variation rythmique concerne, à son tour, non seulement le permanent mouvement intérieur de la structure, mais, par *l'attaque*, les délimitations extérieures de celle-ci: l'unisson en tant que point initial (*ré diez*) est quitté par toujours d'autres sons et, surtout, d'autres valeurs et est ensuite reconquis (*sur fa diez*), de la même façon.

Pour les compositeurs roumains, l'hétérophonie est un véritable univers, une dimension intermédiaire entre l'horizontal et le vertical, une projection de la ligne (de la mélodie) dans l'espace et, en même temps, une méthode d'organisation du rythme. Nous n'avons pas l'intention de mettre en discussion les très controversées hypothèses concernant l'origine et même l'existence réelle de l'hétérophonie. Ces hypothèses sont apparues, sans doute, de la recherche ou de l'absoluté de l'une ou de l'autre des sources de l'hétérophonie. Or, ces sources sont différentes: «la conscience de l'unisson» dans les musiques folkloriques monodiques, les procédés ornementaux dans les genres improvisateurs et même la manière de travail de la polyphonie occidentale imitative libre, etc¹⁵. Nous nous limiterons à souligner un seul aspect concernant l'une des possibles origines de l'hétérophonie directement liée au point de vue de la présente contribution. Voici ce que Edith

Gerson-Kiwi affirme, en caractérisant un univers musical dont les lois ne manquent pas de

signification pour nous: «La musique arabe connaît la multivocalité (*Mehrstimmigkeit*), non en tant que phénomène harmonique, mais seulement en tant qu'hétérophonie des variantes»¹⁶.

Le travail par variantes se manifeste dans le tissu hétérophonique en égale mesure tant par la conservation de l'unité de l'intonation – d'une façon virtuelle, mais souvent réelle, la conduction mélodique ayant la constance d'un *cantus firmus* – que par la variation d'esence quantitative-additionnelle des éléments rythmiques. Notre point de vue est axé, donc, sur l'interaction réciproque entre le rythme et l'intonation. Sans doute, l'intonation non plus n'est un paramètre immuable (comme nous l'avons vu dans quelques exemples mentionnés), mais conformément aux principes classiques d'adaptation ou de développement sériel, et également aux principes polyphoniques et hétérophoniques de la musique modale. L'existence de cellules-nucléée bien connues, monades d'intonation de la mémoire musicale, expliquent non seulement la naissance de certains thèmes, mais aussi le devenir cyclique des grands arcs de la forme¹⁷. Mais le processus concerne aussi le domaine du «temporel», car, tel que l'affirme Adrian Rațiu, «par la conservation en lignes générales du profil et des intervalles, le thème change son mode, son rythme et son tempo»¹⁸ et «...les modifications d'un thème mènent à sa présentation sous différentes formes, la transfiguration lui donnant une expression totalement nouvelle; d'autre part, plusieurs thèmes différents, n'ayant presqu'aucune caractéristique commune, sont peu à peu rapprochés, de telle manière qu'ils finissent par continuer tout naturellement l'un l'autre»¹⁹.

La forme musicale se manifeste évidemment en tant que mouvement ou «processus», comme le disait Asafiev, ayant dans les conditions données une nouvelle détermination de la part de la microstructure²⁰, en établissant un nouveau rapport entre le rythme et l'intonation. L'importance du

rythme dans ce rapport est prédominante et correspond à la direction vers laquelle a évolué la musique du XX^e siècle. Le procédé de la variation continue, de la succession de valeurs non-répétées ou soumises à une certaine organisation conduit tout naturellement à l'idée de la forme asymétrique, non-périodique et même à la fameuse et très discutée forme ouverte.

Parmi les résultats stylistiques et techniques obtenus par les générations actuelles de compositeurs roumains, résultats par lesquels la musique roumaine a défini un profil à soi et, on dirait, un profil toujours reconnaissable, se

¹ George Breazul, *Folclorul muzical. Temeiuri etnice și sociale* (Le folklore musical. Raisons ethniques et sociales), in *Muzica românească de azi*, Bucarest, 1939; *Muzica românească. Articol pentru lexicon* (La musique roumaine. Article pour le dictionnaire), in *Pagini de istoria muzicii românești* (Pages d'histoire de la musique roumaine), I, éd. soignée par Vasile Tomescu, Bucarest, 1966, pp. 89–90; *Valorificarea artistică a folclorului* (La valorisation artistique du folklore), *ibidem*, p. 130.

² Constantin Brăiloiu, *Le giusto syllabique. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine*, in *Polyphonie*, 2^e cahier, 1948; *Le rythme aksak*, in *Revue de musicologie*, décembre 1951; *Le rythme enfantin: notions liminaires*, in *Les colloques de Wéginmont* (Premier colloque 1954), Bruxelles-Paris 1956 et en traduction roumaine in *Studii de muzicologie* (Etudes de musicologie), I, Bucarest, 1965.

³ Pour certaines recherches ultérieures, comme celles de Gheorghe Ciobanu, s'imposent «la structure de la langue» et «le système de versification», donc, des éléments d'accent de la langue roumaine, déterminants dans la formation des genres de la musique folklorique (cf. Gheorghe Ciobanu, *Raportul structural dintre vers și melodie în cântecul popular românesc* (Le rapport structural entre le vers et la mélodie dans la chanson populaire roumaine), in *Revista de etnografie și folclor*, t. 8, n^os 1–2, 1963; *Elemente muzicale vechi în creațile populare românești și bulgărești* (Anciens éléments musicaux dans les créations populaires roumaines et bulgares), in *Studii de muzicologie*, I, Bucarest, 1965). D'autres points de vue relèvent, au contraire, l'affirmation dans certaines conditions (qui n'impliquent pas obligatoirement le moment «historique» du passage d'une langue antique à une langue moderne, mais des moments de genèse en permanence possibles) de la souveraineté de la musique, qui «se structure au point de vue rythmique toute seule, selon des lois qui lui sont spécifiques (*les valeurs de durée plus longues que la durée naturelle des syllabes de la langue ou que la durée des pulsations rythmiques de la danse, etc.*) (n.s.) (Traian Mîrza, *Contribuții la cunoașterea principiilor structurale ale cântecului popular românesc vechi / Contributions à la connaissance des principes structuraux de la chanson populaire roumaine ancienne*), in *Lucrări de muzicologie*, 3, Cluj, 1967, p. 93).

situent également ceux du domaine du rythme. Le principe de variation – que nous avons nommé travail par variantes – a ses racines dans la même «souche stylistique», dans laquelle se trouve l'origine de presque tous les principes et éléments qui sont à la base de la musique roumaine d'aujourd'hui. Dans la création d'une nouvelle loi de développement de la temporalité musicale, les compositeurs roumains ont suivi des voies parallèles ou incidentes de la contemporanéité, mais leur réplique prouve, plus d'une fois, l'imagination, la capacité d'abstraction, la ténacité, le courage.

⁴ Un tel réflexe dans la pensée théorique s'explique par l'affirmation toujours plus forte du phénomène de la soi-disant «rationalisation» du rythme, de la période comprise entre l'époque de la basse chiffree et la prédominance de l'harmonique dans la dernière phase du romantisme. L'écoulement uniforme du rythme dans la musique fondée sur la basse générale (chiffree) a eu comme résultat la mise en accord du rythme et des accents avec l'ordre binaire. Ce rythme prépondérant binaire et rationnel est en même temps un rythme divisionnaire, car toutes ses valeurs résultent soit de la division par la moitié (par *diminution*) d'une valeur, soit par la multiplication (par *augmentation*) de la valeur par son double. Le rythme ternaire est, dans la conception classique, soumis aux mêmes lois du rythme binaire, pour la simple raison que ses «divisions» sont d'ordre binaire, aussi. Une raison de plus pour le rapprochement du rythme ternaire du rythme binaire est constituée par la structure de quatre mesures de la phrase classique. Une phrase de quatre mesures ternaires correspond exactement à trois mesures de quatre temps ayant à la base le multiple commun de 12 temps. Dans ce rapport, une phrase ou un rythme ternaire peut être transposé dans une mesure binaire et surtout inversement, binaire en ternaire (des cas connus sont le *Menuet* de la *Symphonie 40 en sol mineur* de Mozart et le *Scherzo* de la *Symphonie Héroïque* de Beethoven).

Une importante loi de la rythmique rationnelle-divisionnaire est la succession des différentes marches des rapports de valeurs. Pour conserver «la tranquillité» de la structure, la rapport des divisions se reflète aussi sur la groupe de seize dixièmes peut suivre à un groupe de moitiés, il doit être précédé par une sous-division intermédiaire (mais si une telle situation apparaît, la division intermédiaire est introduite d'une manière complémentaire à l'une des voix de la polyphonie).

La succession normale de 1 : 2 chez Bach:

Ex. 24. Bach, *Klavierübung*, BWV, No. 803.



ou chez Palestrina:

Ex. 25. Palestrina, *Missa Brevis, Benedictus.*



L'ordre binaire, qui se manifeste dans des divisions et des augmentations dans la succession des rapports de valeurs et dans la régularité des accents, devient ainsi concordante avec le mètre classique et avec la conservation de son caractère inchangéable. La concordance continue jusqu'au niveau de la forme, car ses articulations – en partant de la cellule, du motif, de la phrase et en arrivant jusqu'aux schémas majeurs – se soumettent à la même structure et au même ordre binaire.

⁵ Constantin Brăiloiu, *Le rythme enfantin. Notions liminaires, etc.* p. 67, en orig.

⁶ En disposant très rigoureusement les variantes des noëls publiés (*Melodien der rumänischen Colinde*, Wien, 1935), tout comme celles des autres genres folkloriques (voir les deux volumes: Béla Bartók, *Rumänen Folk Musik*, The Hague, 1967, soignés par B. Suchoff), Bartók a accordé l'importance méritée aux changements progressifs du domaine du rythme. De même, le compositeur! En continuant l'idée de Bartók, Josef Kuckertz (*Gestaltvariation in den von Bartók gesammelten rumänischen Colinden*, Regensburg, 1963) fait appel aux méthodes de la musicologie comparative (*vergleichende Musikwissenschaft*). Le terme de *Gestaltvariation*, utilisé par Kuckertz, correspond au mécanisme par lequel se modifie tant la ligne de la mélodie – qui ne peut sans doute pas rester sans être observée à une analyse plus complète – que son aspect rythmique.

⁷ Samuel Baud-Bovy, *L'Evolution d'une chanson grecque*, in *Journal of the International Folk Musik Council*, XX, 1968, p. 41. La citation appartient à Marius Schneider, *Das Gestalttypologische Verfahren in der Melodik des Francesco Landino*, in *Acta Musicologica*, 1963; dans l'imagination de ce type de «combinaisons» et de la variation, Schneider est, sans doute, attentif aux «modèles» *maqam* de la musique orientale (voir aussi son article *Râga-Maqam-Nomos*, in MGG, X).

⁸ Eric W. White, *The Composer and his Works*, London, 1966, p. 196.

⁹ Cornel Tărănu, *Enescu, un precursor* (Enesco, un précurseur) in *Lucrări de muzicologie*, 2, Cluj, 1966, p. 91.

¹⁰ Ștefan Niculescu a démontré la validité et la nouveauté du principe dans la musique de George Enesco d'abord, dans l'étude *Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră* (Aspects de la création enescienne à la lumière de la *Symphonie de chambre*) in *Studii muzicologice*, III, 1958, thèmes qu'il reprend dans une nouvelle perspective, par son écrit *George Enescu în muzica secolului XX* (George Enesco dans la musique du XX^e siècle) présenté au premier Symposium de muzicologie «G. Enescu», 1967 et publié dans *Studii de muzicologie*, IV, Bucarest, 1968.

¹¹ Dans la communication présentée en septembre 1969 au Congrès *Musica Antiqua Europae Orientalis* de Bydgoszcz, j'ai lancé l'idée qu'entre le géométrisme de certaines formes du folklore roumain, caractérisé tout d'abord par la répétition «rythmique» de formules, et l'arabesque «infinement varié» paru au XVIII^e siècle dans l'architecture valaque sous l'influence caucasienne il y aurait dans l'esprit et dans la structure, une non-concordance (voir la publication du Congrès, p. 258). La nouvelle perspective offerte par le folklore lui-même nous permet de reconsiderer d'une façon radicale cette opinion. Les formes asymétriques, par exemple, ne sont pas inconnues au géométrisme, et dans les successions infiniment variées il y a quand même une finition, perceptible sur de grandes surfaces.

¹² Suivant une méthode rigoureusement expérimentale, Paul Collaer a découvert dans une chanson flamande actuelle une rythmique surprenante du type *aksak* (cf. Paul Collaer, *Etat actuel des connaissances...*, in *Les colloques de Wégimont – premier Colloque* – Bruxelles – Paris, 1956, p. 53). Collaer remarque ensuite le fait que le groupe formé par les valeurs longue et courte (comme l'unité du groupe rythmique) peut être «mesuré» par «la fameuse section d'or bien connue aux psychologues, rapport régulateur par excellence» (*ibidem*, p. 54).

¹³ Cornel Tărănu, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Dans la musicologie roumaine, l'intéressant phénomène de l'hétérophonie énescienne a été défini, premièrement, en tant qu'«oscillation entre l'état d'unisson et celui de plurivocale» (Ștefan Niculescu, *Universalitatea lui George Enescu*, in *Contemporanul*, 19, du 7 mai 1959) et, ensuite, provenant de «la conscience d'une unique mélodie» (Clemansa-Liliana Firca, *La III^e Suite pour orchestre de George Enescu*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, 5, Bucarest, 1968, p. 167). Mais Niculescu accorde également, dans ses études ultérieures dédiées à Enesco, l'idée de l'existence de déterminations de l'ordre du rythme dans la structuration de la facture hétérophonique.

¹⁶ Edith Gerson-Kiwi, *Arabisch-islamische Musik*, in *Riemann Musik lexikon*, Mainz, 1967, p. 47 b.

¹⁷ Ce cycle se continue dans la pensée énescienne jusqu'à l'inclusion dans un système entier des structures qu'il embrasse, dans différentes œuvres, des mêmes cellules. On pourrait dire que tout l'œuvre énescien est une immense variation, basée sur des cellules fondamentales (voir, dans ce sens, notre ouvrage, *Bazele modale ale cromatismului diatonic/ Les bases modales du chromatisme diatonique*, Bucarest, 1966, pp. 113–115). En analysant la période anté-sérielle de la musique de Webern, Tiberiu Olah est arrivé à l'étonnante conclusion, qui renverse différentes théories déjà acceptées, que «Webern lui-même emploie la technique post-wéberienne». On découvre ainsi, dans les œuvres de début (op. 8–10) une organisation «de chaque note, des liaisons entre les parties et des œuvres dans un système spatial-circulaire». La conclusion de Tiberiu Olah: «On

peut affirmer (et prouver) que l'œuvre complexe wéberien forme un système organisé d'une façon unitaire, dans lequel les œuvres séparées s'encadrent comme les planètes dans le système solaire» (lettre adressée à l'auteur le 31 octobre 1969; ces idées ont été concrétisées par Olah dans l'étude *Muzica grafică sau o nouă concepție despre timp și spațiu / La musique graphique ou une nouvelle conception sur le temps et l'espace /*, in *Muzica*, n° 2, 1969). Jusqu'à un point, l'analogie avec la création énescienne est possible.

¹⁸ Adrian Rațiu, *Principiul ciclic la George Enescu* (Le principe cyclique chez G. Enesco), communication au Premier Symposium de musicologie «George

Enesco», 1967, in *Studii de muzicologie*, IV, Bucarest, 1968, p. 205.

¹⁹ *Ibidem*, p. 206.

²⁰ Vasile Herman relève, en tant que direction importante dans la composition actuelle universelle et roumaine l'apparition de «formes de facture... athématique ou quasi-athématique, où la microstructure devient prépondérante, en subordonnant la forme, en la réduisant à un mode de développement continu et de variation structurelle» *Raportul dintre formă și structură în noua creație muzicală românească*, in *Lucrări de muzicologie*, 3, Cluj, 1967, p. 43).

Préambule

A présent, en fin de siècle et de millénaire, en plein centre de la très controversée et discutée période esthétique postmoderne, au moment où l'avant-garde est consommée (pour le moment) en tant qu'époque du NON, en faisant place au vaste et incomensurable OUI général, égalisateur – il nous semble opportun de passer en revue et même d'analyser, rétrospectivement ou actuellement, pour certains cas de référence, les directions, les tendances, les orientations et les courants parcourus par la musique roumaine pendant la seconde moitié du XX^e siècle, soit par l'assimilation, soit par sa propre innovation et découverte. Cette opportunité est due surtout à la conjoncture temporelle où nous vivons (frontière séculaire et millénaire), mais elle est également due à une conjoncture artistique, culturelle (mais encore sociale, politique, etc.) marquant un moment crucial pour toute l'humanité, dont les options de progrès vers une nouvelle ère semblent décisives. Nous nous demandons souvent: *Quo vadis*, la musique? ou *Quo vadis*, la culture, la science, l'humanité? Nous n'allons pas risquer des réponses, mais une chose est certaine: beaucoup de créateurs craignent ce moment crucial et reviennent sur leurs pas, atterrissant dans de différents points de l'histoire de l'art et de la pensée, au prix même du reniement des idées d'une vie entière. Peu nombreux sont les vrais visionnaires, qui continuent à croire, qui ont ce courage prophétique toujours associé à l'art en tant que prémonition consciente ou subconsciente des temps qui vont suivre.

A la suite d'une analyse rétrospective de l'école roumaine de composition – une école sans tradition (ayant un handicap de quelques siècles par rapport à la culture et, en particulier, à la musique européenne occidentale), apparue au XX^e siècle – on arrive à la conclusion qu'elle a eu une naissance et une ascension tout à fait miraculeuses. Germinant en même temps que le vaste phénomène des écoles nationales de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, elle se raccorde peu à peu à l'avant-garde de l'Ouest

ORIENTATIONS STYLISTIQUES DE LA MUSIQUE ROUMAINE APRÈS 1950

Irinel Anghel

pour sortir finalement de ce contexte, par ses propres idées et réalisations, extrêmement originales. Les caractères natifs de la spiritualité roumaine – la contemplation, la vocation de purification et de découverte de l'essence en partant des sources archaïques du folklore, de la peinture et de la liturgie byzantine, la sculpture de Brancusi, la philosophie de Mircea Eliade, les voies ouvertes par la musique d'Enesco – ont favorisé cette originalité, appréciée comme telle par de renommés critiques comme Ulrich Dibelius, qui se déclarait surpris de découvrir en 1970 que «la musique roumaine moderne dispose d'une base large et durable inégalée peut-être, par aucun autre pays», perçue en tant que «mouvement en pleine effervescence»¹, ou comme Harry Halbreich qui affirmait en 1983 que «la nouvelle école roumaine est le phénomène le plus fascinant de la musique européenne des dernières années»².

George Enesco est le premier à abattre les barrières du provincialisme autochtone, au cours du premier demi-siècle, aspirant à une dimension de l'essence et de l'universalité des moyens et de son message. La tradition byzantine s'est prononcée. Sa spiritualité, profondément symbolique, a su conserver «son

œil intérieur» et «son oreille intérieure», son regard au-delà de la réalité «épidermique», palpable, réussissant toujours à «capter l'âme» cachée des choses et à aspirer vers le sublime. Le chant liturgique fournit par là à Enesco deux des aspects fondamentaux de sa création: *l'état non-pulsatoire* et *la monodie* (voir *Prélude à l'unisson* de la *Suite I pour orchestre*). Deux autres caractéristiques apparaissent et sont validées par l'origine archaïque, folklorique purifiée, réduite à ses dimensions essentielles: *le rythme parlando-rubato* et *l'hétérophonie*, cette dernière importante catégorie archétypale assimilée par l'école de composition roumaine grâce à son initiateur et théoricien, Ștefan Niculescu.

Ce n'est pas par hasard que nous soulignons la priorité de George Enesco pour la réalisation et l'utilisation de l'hétérophonie, ainsi que «la paternité» du compositeur Ștefan Niculescu concernant la voie de la musique hétérophonique, que Pierre Boulez, par exemple, ignorait par moments, croyant que cette synthèse, englobée dans la conception serielle, était sa propre découverte. Il y a ensuite une autre chose peu (ou insuffisamment) connue: il s'agit de la contribution primaire et substantielle des compositeurs roumains au déclenchement et à la mise en valeur du courant musical spectral, à la récupération de la résonance naturelle du son, tout comme à l'apparition, en Roumanie, de la musique morphogénétique (en tant que projet de composition assumé en concordance avec les principes de la théorie des catastrophes de René Thom) – liée au nom d'Aurel Stroe depuis les années '60.

Et même davantage, sur le fond de ces traditions spirituelles, de ces innovations et découvertes de trajets artistiques fondamentaux, l'orientation archétypale prend contour et s'affirme, en visant les implications néoplatoniciennes dans son esthétique, la récupération des éléments naturels, des modèles permanents, essentiels et, implicitement, universels dans la création – nécessaires «comme les vitamines en état pur», selon Octavian Nemescu. Le mouvement artistique

et théorique archétypal avec tous ses antécédents et toutes ses ramifications est né à la suite des tentatives de mise en discussion de la redécouverte du *sens* dans l'œuvre d'art et surtout des sens profonds–problème qui réunit, ainsi, des créateurs appartenant à des domaines différents: la musique, les beaux-arts, la littérature. Dans cet esprit, le peintre Marin Gherasim notait en 1978 dans son journal de création: «Je pense qu'aujourd'hui il faut pouvoir répondre non pas surtout à la question que sais-tu? mais en quoi crois-tu? La pure érudition ne suffit plus. L'art ne peut plus être un but, mais une conséquence de la manière d'exister. Une conséquence de nos profondes croyances (...). L'artiste n'est ni saltimbanque, ni prestidigitateur. Il n'existe pas pour amuser les autres, mais pour trouver sa propre vérité. La trouver pour soi-même et la confesser aux autres, également. Alors, l'art peut devenir une oasis d'espoir, de lumière, de certitude»³.

Cette même expérience fut vécue par le grand artiste archétypal Constantin Brancusi, dont l'extraordinaire conviction, qui fait renaître tous les espoirs de révivification spirituelle et morale de l'humanité, était que «le monde peut être sauvé par l'art». Mais il ne s'agit pas de n'importe quel genre d'art, mais de l'art essentiel, archétypal. «Regardez mes sculptures jusqu'à ce que vous alliez les voir», voici l'invitation à la méditation, à la recherche d'une gnose initiatique, capable à transcender les espaces géographiques et le temps historique.

Accéder à l'archétype c'est «l'idée qui réunit tous les Roumains et qu'ils ne partagent avec personne» constatait Harry Halbreich. Par conséquent, l'art, la musique archétypale sont une solution roumaine de la post-modernité, en absorbant les tendances, les réalisations et les dimensions fondamentales, essentielles des mouvements créateurs qui la précèdent et l'anticipent sur le même terrain de vocation spirituelle. Le fait qu'elle pénètre difficilement dans le circuit mondial a eu et continue d'avoir plusieurs causes: politiques, économiques, auxquelles on peut ajouter la conjoncture actuelle du relativisme des valeurs, de l'égalitarisme esthétique, de l'invasion du kitsch

et de la culture de masse qui suffoquent l'originalité et combinent les options, en éludant les critères axiologiques. Mais, en dépit de tout cela, pour ceux qui n'ont cessé de croire dans leur propre mission (nullement fortuite), le dialogue de l'artiste est avec le temps, l'avenir, la postérité et non obligatoirement avec le présent, les mass media ou le public.

C'est pourquoi, dans la perspective d'un tel dialogue, une réévaluation des principaux orientations, directions, courants, idées et réalisations du domaine de la musique roumaine contemporaine est même nécessaire et doit être réalisée soit d'une façon énonciative et énumérative, soit approfondie, tout d'abord, en fonction de l'originalité des démarches mises en discussion. Sans doute, on ne peut pas affirmer que tout ce qu'on a écrit dans la musique roumaine est extraordinaire. Dans l'analyse de ce sujet, extrêmement divers, on opère avec des critères de sélection, des hiérarchies qui ne sont pas écrites pour obtenir des décantations impératives, d'abord, des idées majeures lancées et matérialisées d'une manière sonore au champ de la composition, sur le trajet qui part des aspects conservés de la tradition nationale, folklorique qui ont marqué la naissance de l'école de composition en Roumanie (moins originales, tenant compte de la multitude de tels phénomènes aux pays dépourvus d'une base culturelle antérieure), en passant par les influences assimilées de la musique occidentale (adaptées le plus souvent à une nouvelle spiritualité et inventivité), jusqu'aux courants et tendances, genres et esthétiques originales, germinés dans le cadre de la musique roumaine et sur lesquels nous allons nous arrêter plus longuement.

Visant la réévaluation des vrais mérites, visionnaires, d'Enesco, qui ont longtemps nourri l'école roumaine dans la poursuite de son identité et de son développement, Ștefan Niculescu remarquait que: «La contribution d'Enesco à l'art de notre siècle a été et, malheureusement, reste *dissimulée* dans un cadre traditionnel, national, ce qui a constitué le principal obstacle pour son unanime reconnaissance»⁴; de même, les aspirations originales et profondes manifestées par la musique roumaine prétendent à devenir

universelles, à préfigurer un esprit intégrateur, holliste, essentialiste, symbolique, métastistique.

1. *Byzantinisme et néobyzantinisme*

Sans doute, «le père» de ce qu'on nomme byzantinisme dans la musique roumaine du XX^e siècle a été *de jure* Paul Constantinescu. Sa création compte beaucoup d'opus dédiés à cette orientation, des *Deux études en style byzantin pour viole et violoncelle* (1929), *Variations libres sur une mélodie byzantine du XIII^e siècle pour violoncelle et orchestre* (1939, 1951), *Sonate byzantine pour violoncelle solo* (1940), jusqu'aux *Oratoires byzantins n^os 1 et 2* (1946–1948) et le *Triple concerto pour violon, violoncelle, piano et orchestre* (1963), dans lesquels l'auteur se propose de développer avec des moyens modernes les traits mélodiques des psaumes. La même intention anime Marțian Negrea dans son *Requiem pour solistes, chœur et orchestre* (1963), considéré comme «un chef-d'œuvre de l'orthodoxie roumaine» qui «se situe tout comme les oratoires byzantins de Paul Constantinescu, sur la ligne d'un néoclassicisme ayant une double implication: dans la tradition des grandes formes du baroque et de la monodie byzantine»⁵. *La liturgie de Saint Jean Bouche d'Or* pour chœur mixte de Liviu Comes complète la création d'origine et à destination religieuse, en soulignant le drame du rituel byzantin par «un matériel sonore créé par le compositeur au champ stylistique de nos traditions du genre: formules-motifs ayant une conséquente unité des altitudes et des durées, marche mélodique graduelle alternant avec des sauts restreints, des valeurs rythmiques suggérant la récitation»⁶. Il faut ajouter que «la partition est subordonnée au style de culte, visant une accessibilité maximum tant auditive que d'exécution, s'adressant aux chœurs ecclésiastiques»⁷.

En avançant chronologiquement vers les réalisations d'autres générations de compositeurs, on constate que cette liste continue, car les préoccupations pour la musique d'inspiration byzantine ou, en d'autres

mots, un néobyzantinisme appliqué soit à un art de culte, religieux, soit à un art profane, reviennent toujours. Doru Popovici est dans ce sens un continuateur sûr de la direction inaugurée par Paul Constantinescu, un représentant de la musique néobyzantine dont il emploie les intonations et les structures modales anciennes dans des constructions sonores simples, consonantes, plus rapprochées ou plus éloignées de l'esprit liturgique (le motet *Mon Dieu, Jésus Christ*, l'opéra *Fidélité*, *La symphonie n° IV. In memoriam Nicolae Iorga*, *La sonate byzantine pour violoncelle*, etc.). S'intégrant dans une même *nouvelle simplicité* (en tant qu'un courant plus large), Şerban Nichifor dédie, lui aussi, ses créations actuelles à l'approche de la musique byzantine: les lieds pour ténor et piano, *L'Aurore boréale*, dans lesquels, selon sa propre présentation, «le flux sonore projette de nouveau d'une façon anamorphotique (voir sa préoccupation pour les anamorphoses du temps musical dans le sens de la dilatation ou de la concentration au niveau de la dimension métrorythmique) les éléments de la psalmodie dans des espaces atemporels, apparemment disjoints»⁸, tandis que Gheorghe Firca sonde des correspondances instrumentales avec l'esprit vocal des formes hymniques (voir *Kontakion* pour quatuor de saxophones).

2. D'autres influences du chant des psaumes

L'intégration temporaire ou l'assimilation en synthèse avec d'autres intentions compositionnelles de la musique byzantine se configurer comme une étape distincte dans la définition de cette direction. C'est ainsi qu'apparaît le chant byzantin en grec du final de l'opéra-oratoire *Maître Manole* de Sigismund Toduță et l'interlude orchestral (avec *toaca* et clochers) du même moment de la création, avec une fonctionnalité artistique bien précisée dans le contexte – du rituel de sanctification. Ensuite, *Byzance après Byzance* – concerto pour violon et orchestre de Theodor Grigoriu combine des éléments byzantins avec des nostalgies culturelles classiques-romantiques (I – *Panmelodion*, II –

Threni, III – Diaphania), tandis que Felicia Doneceanu combine les nuances folkloriques avec les nuances byzantines afin d'obtenir un flux mélodique au parfum archaïque.

L'esprit de la musique religieuse est également présent chez Nicolae Brandus dans ses *Sept psaumes*, sur les vers de Tudor Arghezi, mais plus intéressant encore, dans *Cantus Firmus* (où, en fait, des allusions byzantines apparaissent) ou dans le cycle symphonique *Phtora* (phtora est un signe en notation byzantine qui indique «l'altération» du mode), où la notation classique est altérée (démarche morphogénétique) pour obtenir un certain type de complicité musical.

Toujours dans une vision morphogénétique et métastylistique s'inscrit l'effort de Miriam Marbe d'unir le langage ancien byzantin, ses archétypes avec le langage du XX^e siècle (voir «emps retrouvé pour Consortium Violae), ce qui détermine Thomas Beimel à affirmer que la création de cette femme compositeur «est une musique riche, nourrie par de nombreuses traditions».

La musique byzantine est à la fois fonction, ethos, allusion, interférence – autant de possibilités d'intégration dans l'art contemporain, auxquelles Ştefan Niculescu ajoute dans ses dernières créations (fin de la 8^e décennie – début de la 9^e), d'abord, la dimension ecclésiale (voir *Invocation* – symphonie pour 12 voix: «geste de révérence, envisagé par trois spiritualités distinctes – byzantine, indo-islamique et protestante»⁹ et ensuite la qualité des opus de «supplications», de «prières», de «chansons rituelles pour des cérémonies imaginaires» (*Incantations* pour 6 instruments de percussion, *Axion* pour chœur de femmes et un saxophoniste, *Psalmus* pour 6 voix, la Symphonie n° IV *Deisis* pour 21 solistes).

3. La vision métabyzantine

Se plaçant sur une position de récupération des archétypes, des modèles permanents et universels (tout comme au cas du folklore), le compositeur Octavian Nemescu projette dans l'esprit de ces desiderata dans sa musique un monde sonore métabyzantin avec

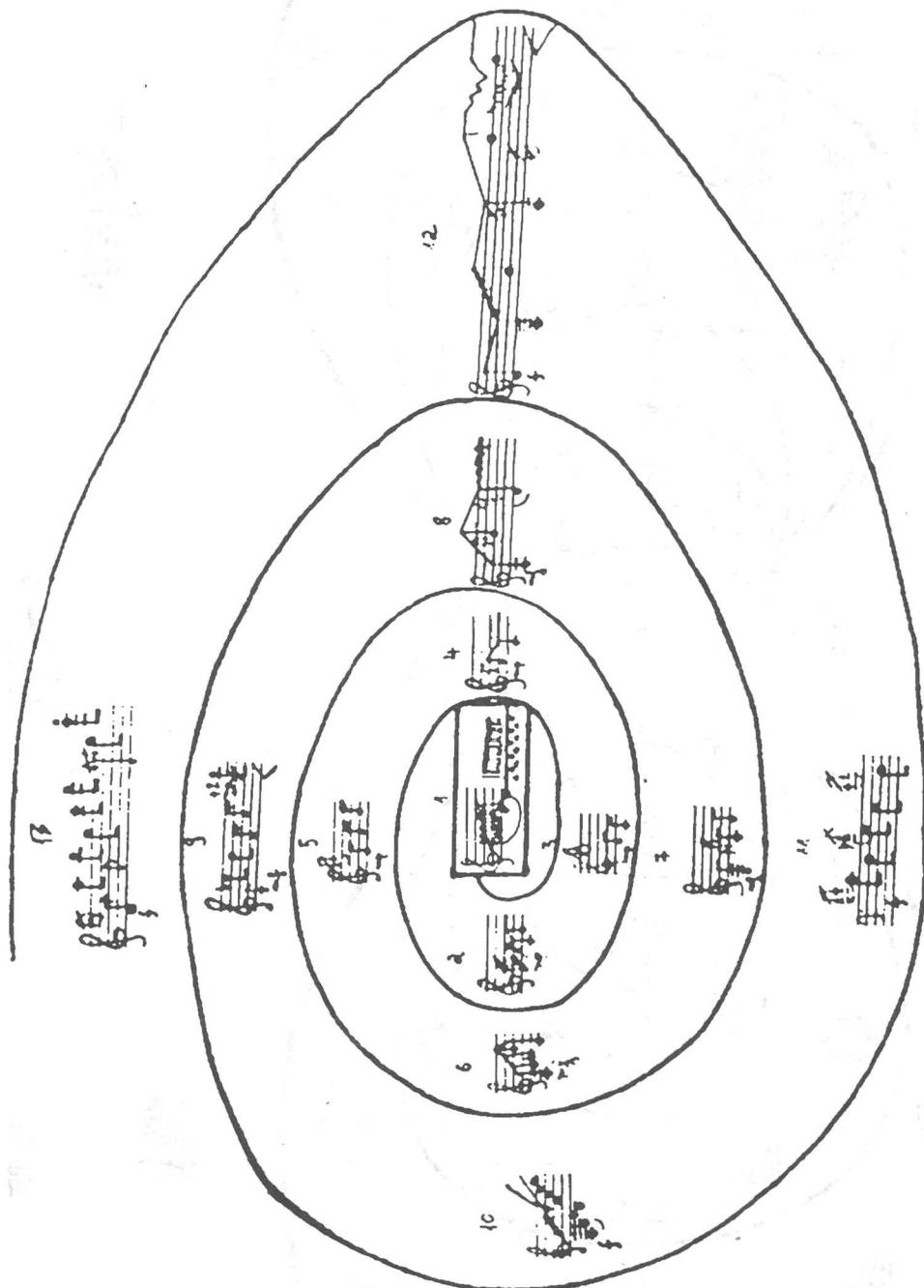
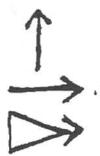
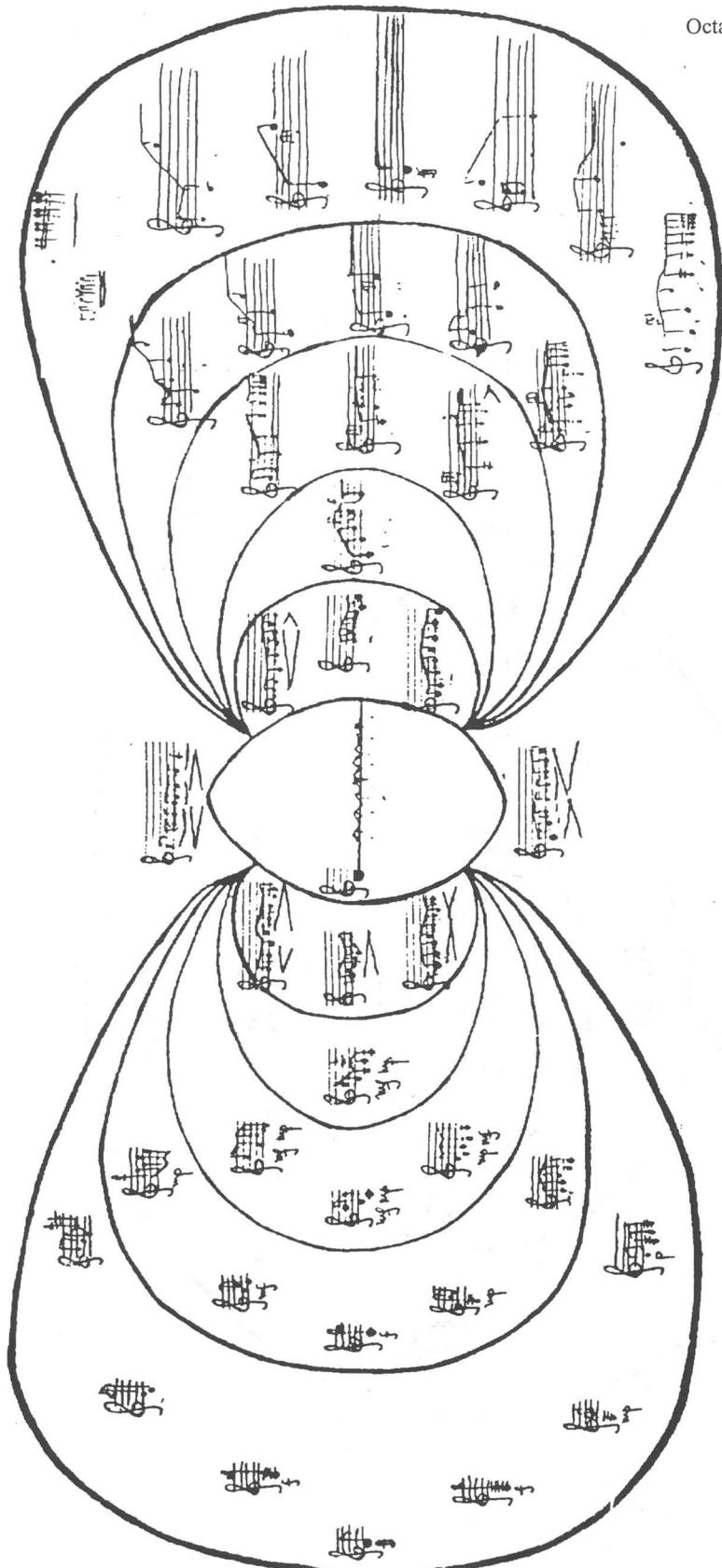


Fig. 1



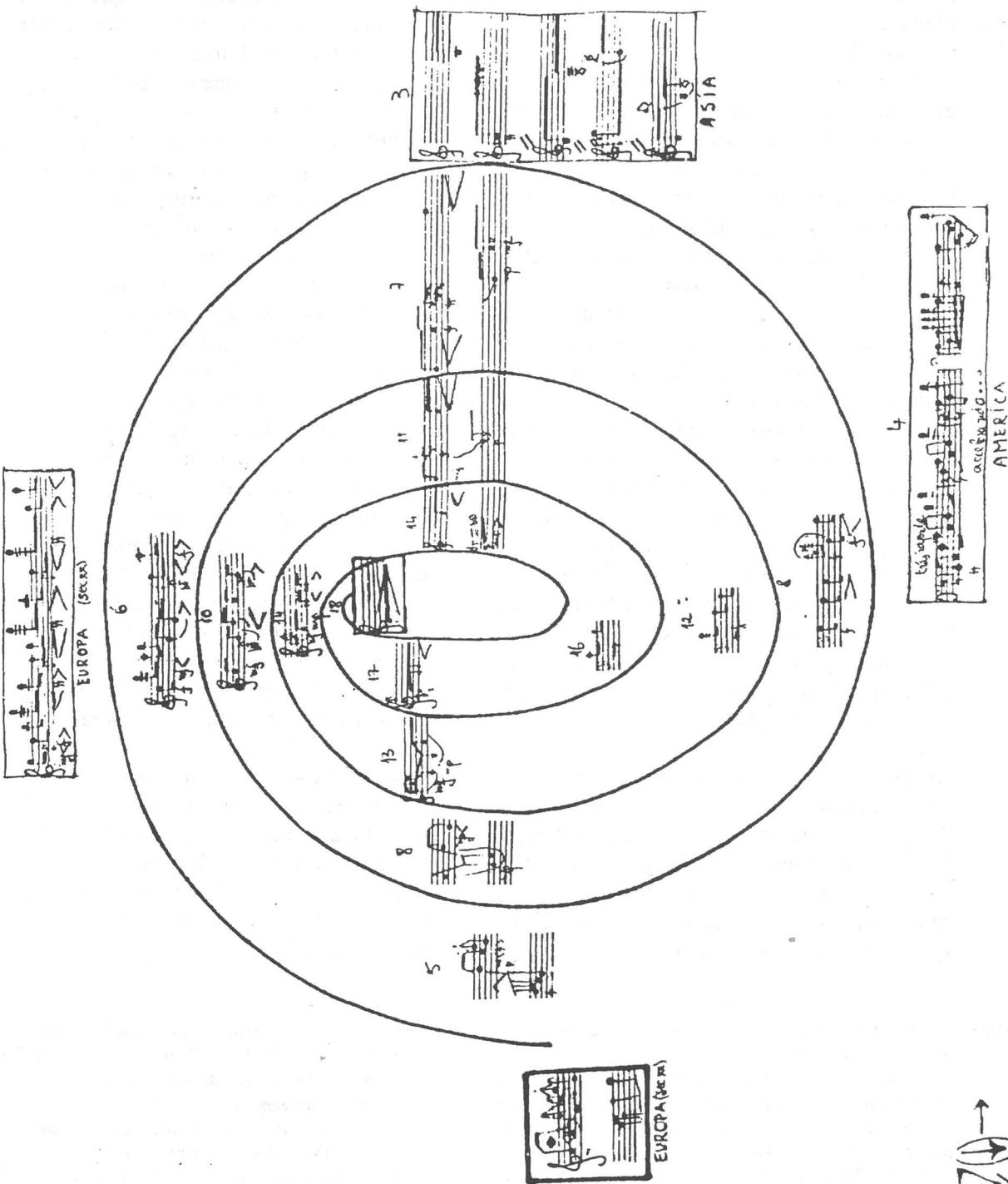


Fig. 3

de multiples implications et connotations (voir *Métabyzantinirikon* pour soliste et bande magnétique, qui a deux déroulements potentiels: un déroulement spectaculaire, destiné à la salle de concert et un autre, «vertical», rituel, qui se place en dehors du cadre conventionnel mentionné).

Dans les registres symétriques (aigu et grave) du discours de la bande magnétique (stratifié en espaces et temps musicaux distincts) sont ainsi configurées deux mélodies d'essence byzantine, naissant et se composant peu à peu, son par son, sur le fond statique d'une zone sonore suraiguë de cigales et autres insectes, surpris d'une façon électronique sur un plan timbral, mais en même temps appartenant à une temporalité agitée, à une «danse du profane», à teinte quasi-folklorique. Par conséquent, la première symbiose réalisée par la pièce dans sa qualité de vision sonore sur le monde byzantin, à la recherche de ses essences, se produit entre le sacré et le profane et elle a toujours existé dans cet espace spirituel (par la reprise des rituels païens et leur christianisation). Même davantage, la disposition en degrés des essences des couches par lesquelles les deux mélodies byzantines sont contenues dans la substance du «noyau» sonore, relève le sacré et tant que miroir purifié, en tant qu'essence, archétype du profane.

La seconde synthèse réalisée par le compositeur vise la relation entre la nature et la culture, qui coexiste dans l'espace byzantin, *recte* l'image du *christianisme cosmique* (dont Mircea Eliade a été également préoccupé), soutenue au point de vue sonore par les timbres des cigales, en tant qu'univers astral, éternel, divin, figé. Le symbole de cette métá-existence divine qui

«veille» sur «les jardins byzantins» signifie également «patronage» du ciel sur les deux dimensions de la création (sacrée et profane).

D'autre part, l'évolution de l'instrument solo, superposée à la bande magnétique, suit trois itinéraires circulaires ouverts, trois variantes fondamentales de l'archétype de la spirale: l'escargot, le coquillage et l'œuf, par lesquels est visée l'entrée dans le temple sonore byzantin, l'établissement à l'intérieur de cet univers et la gravité continue autour du centre et, respectivement, la sortie de ce monde par un processus inverse (voir l'exemple).

Le sous-titre de la pièce *Nature convertie en culture* indique en conclusion le trajet parcouru par la démarche musicale, en traversant au point de vue sonore tous les «pôles» de la terre: l'Europe, l'Asie, l'Afrique, l'Australie, l'Amérique; c'est une tentative de transformation des horizons sonores, différents au point de vue stylistique, dans une musique unitaire de facture byzantine, du manque de gravitation au centre (la mort au monde extérieur équivaut à la naissance au monde byzantin) dans une démarche métastylistique, évidemment par des procédés de traitement du matériel exposé (condensation, dilatation, multiplication ou découverte des essences).

Et pour couronner les vertus signifiantes de cette construction complexe et minutieuse, la forme totale de l'œuvre (de la bande et de l'instrument solo) est *la croix*, vue en tant qu'échelle d'ascension, en tant que symbole de la totalité de l'humanité, en unissant au-dessus de toutes les particularités d'espace et de temps toutes les spiritualités dans un palier transculturel, de la conscience transcendante unique et absolue.

Notes

¹ Ulrich Dibelius, *Les chances de la musique roumaine*, in rev. *Prisma*, 1970.

² Harry Halbreich, Ana Maria Avram, *Roumanie, terre du neuvième ciel*, Bucarest, 1992, p. 2.

³ Marin Gherasim, *Témoignages d'une démarche*, in rev. *Arta*, n° 9–10, 1980, p. 65.

⁴ Stefan Niculescu, *Réflexions sur la musique*, Bucarest, 1980, p. 179.

⁵ Veturia Dimoftache, *L'un des plus talentueux*

compositeurs de sa génération, rev. *Muzica*, 1, 1993, p. 24.

⁶ Romeo Ghircoiaș, Liviu Comes, *La liturgie de Saint Jean Bouche d'Or*, in rev. *Muzica*, 1, 1993, p. 24.

⁷ Romeo Ghircoiaș, *op. cit.*, p. 32.

⁸ Șerban Nichifor, présentation dans le cadre du programme SIMN, Bucarest, 1992, p. 67.

⁹ Liviu Dănceanu, Șefan Niculescu, *Invocation*, in rev. *Muzica*, 3, 1990, p. 68.

The present work is addressed mainly to composers and musicologists. However, due to the large quantity of information contained (I analyse the problem of modalism in general, from its beginning until the present day and, in order not to tire the reader with information available in music theory or harmony treatises, I approach modalism in general terms and in principle) and to the statement that 20th century music after Bartók – and not only him – represents an intersection between the modal and the tonal, this work can be useful to melomaniacs.

The central problem I start from is the fact that – unlike other forms of modalism (those of melodic principle) belonging to the various historic ages, Ambrosian, Byzantine, Gregorian and Ancient Greek music – 20th century modalism is of vertical essence; I understand by this the compulsory presence of harmony as part of it. Ample information regarding these musics is available in musical dictionaries.

The following procedure is common in the contemporary composition practice: a certain mode is proposed, then all its respective chords are sought, at any level of complexity of course, and a series of *typical relationships* are determined between these chords and used throughout the composition. The relationships are freely determined.

The modal system stands more possibilities of harmonic combination than the tonal system (here, by tonal I understand tonality only). A law as objective as that of tonality would be needed in order to avoid randomness and ensure the *functionality of the modal system*.

I deduced this modal law from acoustics, comparing the superior harmonics series with the inferior harmonics series. The existence of the so-called subtonic in relation with the tonic in the medieval modal system may lead to the idea that modal harmony may shift step by step – it is not a novelty. Unlike the tonal system, the modal one stands a lot. The law of modal is more flexible than that of tonal. Yet, it exists. It is based on the same principle: main IV and V

I. ABOUT MODAL FUNCTIONALITY. THE MODERN MODAL SYSTEM

Gheorghe Popescu

steps and their harmonic substitutes. The difference resides in that functionality is inversed.

Thus, I discovered the functionality of the contemporary modal system (which began in the early 20th century).

Modal harmonic linkages may have functional coherence but, as I have already mentioned, there is great freedom of linkage, greater than in the case of the tonal system. Functionality of the modal system aids in the composition as well as in the functional analysis of traditional cultures of modal nature.

According to this law, there are two ways to work: (1) strictly – according to the parallel law of the tonal system –, or (2) freely. To enhance clarity of the latter variant, it is preferable to consider the main functions IV and V in the first place. Thus, instead of step III, step V(III) will be noted.

I start from the premise that inferior harmonics series exist (a fact theoretically stated a long time ago). The two series of harmonics facing each other have the following aspect:



Starting from the principle of tonality (of harmonic functions I, IV and V) and seeking these functions within the harmonics series, we encounter the following situation:

Analyzing the above written scheme, we discover that:

(1) functionality is as reflected in a mirror;

(2) in the ascending series, step V appears twice while step IV appears only once. In the tonal system the basic cadence is I, IV, V, I, with step V having a far greater importance than step IV. This principle is present in the superior harmonics series. It is easily inferred that *the superior harmonics series generates the tonal system*.

(3) in the descendant harmonics series step V (all is as reflected in a mirror) also appears twice while IV appears only once. *The descendant harmonics series generates the modal system.* One could ask where note F↑ and note G↓ come from on the harmonic series. When the harmonics series generate the tonal and modal systems it is plausible that these notes be placed in the harmonics series. Such assumptions were made by Edmond Costère in *Lois et styles des harmonies musicales*.

Functionality in the tonal system

I [C]

V(VII) H (*ascending series*)

V(III) E

I(VI) A

IV(II) D

IV F, G V

I [C] – generator note

Comparative analysis of tonal and modern modal

The basic relation of the tonal system (the problem is looked at from a tonal perspective) is I, IV, V, I. The basic relation of modal is I, V, IV, I; one of the reasons is that tonal refuses this relationship. Being very mobile, the modal system refuses neither the relationship I, IV, V, I, nor harmony based on adjoining steps.

I concluded that the descendant harmonics series generates the modal system. In the modal system functionality is inverted in relation with the tonal system. Thus, the harmonic function F plays the role of step V, while function G plays step IV. These functions usually have harmonic substitutes: step V has III and VII, step IV has II and VI. As we refer to a modal system, step I cannot be substituted by VI.

In reference to the ascendant or descendant character of modes, I mention that this feature is not determined by the mode's structure; it is only determined by the melodic profile based on this structure.

An example of intersection is:

I will exemplify the tonal and modal systems of harmonizing. Note F# cannot have functionality in the tonal while having functionality in the modal system.

Considering the acoustic plan, the two following schemes result:

Functionality in the modern modal system

I [C] – generator note

V, F, G, IV

IV(II) Bb, H (*descending series*)

IV(VI) Eb, E

V(III) Ab, A

V(VII) Db, D

V F#

I [C]

Functionality of the modal is valid for any harmonizing system be it diatonic or chromatic

In order to simplify the matter, we will make two common schemes eliminating the acoustic plan:

functional control – according to a *sui generis* law – on the chordic structures.

We now have two types of modal system facing each other: the *modern modal system*, of vertical essence, which I theorized, and the medieval modal system (Ambrosian, Byzantine, Gregorian) along with the Old Greek modal system. One cannot state that the medieval modal system is false: a different point of view and different principles are involved.

The essence of the medieval and Ancient Greek modal systems is horizontal (melodic) while the essence of the *modern modal system* is vertical (harmonic).

Here is an example of application of the *modern modal system*. We propose a mode and look for its functionality in the table:

An apparent fact must not mislead us (as for example that, unlike in the tonal, note D \flat functions as step VII instead of step II). In the modal system, positioning of the harmonic functions is different from their common positioning in the tonal system, to which we are accustomed. This is due to the fact that (from a tonal perspective) step IV of the tonal becomes step V in the modal system and so on.

It is appropriate to remind you now what I was pointing out in the beginning of my work: if in the modal we do not work with the parallel laws of the tonal system (present in any treatise on harmony) it is preferable that the notation be not step III but V(III), thus considering only the main functions, in order to be able to exert

This *modern modal law* is not a speculation derived from the tonal. It is an objective law within which one may work either with laws concerning step succession taken from the tonal (I verified this) or freely, *the result being modal in either situation*.

Theoretical considerations

(I) If the superior harmonics series generates tonality, it is normal that it will also generate the scale family and the modulation in its 3 forms: diatonic, chromatic and enharmonic. Still, there is the theory of the fifths' spiral as well, elaborated a long time ago. Through these types of modulation, we can place ourselves in any zone of the fifths' spiral, very quickly even; that means we can easily pass from one tonality to another, however far it is.

This phenomenon represented a characteristic of romanticism, with Gabriel Fauré, Wagner, Max Reger, Richard Strauss and others as representatives. Where harmony is concerned, they practically exhausted all the resources of the tonal system, but we must not forget that most of their harmonic innovations, if not all, already existed with Bach, under different coordinates. Bach is a global innovator; he is not the first composer situated at the *intersection between the tonal and the modal* (there was Vivaldi as well). I leave here the considerations about Bach and return to (I).

Where modulation is concerned, the tonal system has immense possibilities. It is not the

same situation with modal system. The modal system does not enjoy the fifths' spiral, being, as experience shows, *a closed system*. I refer to the experience of cult medieval music and to the zone of traditional modal musical cultures, where the modulation concept hardly existed, or – in case it existed – it was very limited and present only as passing inflexions in another gamut.

The *modern modal system* is in its turn a closed system, as it does not benefit from the fifths' spiral either. The only possible thing is passing to adjacent modes, which does not go beyond the concept of gamut family from the tonal system. To do more would mean to contradict a fundamental law (thus not leading anywhere).

Going back to the adjacent comments in (I), we find that, after exhausting the possibilities of the tonal system regarding harmonic innovation, dodecaphonism appeared as a free form of combining the 12 sounds. Serialism further appeared in order to put order in this phenomenon somehow.

Serialism proposed a series of sounds arranged in a certain manner (yet orderly – this is the idea – overcoming the fact that random array is not compatible with musical laws). The working procedure was polyphonic, with the series passing from one voice to the other, according to the polyphonic procedures extracted from Bach (see *Baroque Polyphony* by Max Eisikovits – a works of reference¹ – practically a course of applied counterpoint) or simply from one instrumental group to another.

The series did not begin for all voices simultaneously but at intervals for each voice (after a number of notes for a voice, the series began for another voice either in the same form or suffering inversion or recurrence; it is purposeless to develop the theory of serialism here). All these procedures are random and are not linked to musical laws – for this reason, serialism was a failure.

After serialism, composers belonging to national schools, such as Janáček and Bohuslav Martinů appeared. Honneger is too subtle to be discussed. A bizarre intersection of the tonal and the modal is noted with these composers. The intersection between the tonal and the modal had begun. And it continued. Béla Bartók

was an exception from this phenomenon. He was the last tonal composer. He developed the concept of enlarged tonality by means of his tonal axis, which comprises relationships between both tonalities and chords. F#

In function of step I we have Eb — A; similarly for functions of step IV and V. IC

Analyzing functionality within Bartók's axis, a functional equivalent of chords and unexpected tonalities are observed. It is the extreme extension of the tonal system. Judging from the point of view of closed tonality, a principal chord enjoys 3 substitutes. This fact opened the road for jazz where – in the early stages (the tonal stage) – the relationship V–(V) –I – G–Db–C – frequently appeared; it is a relationship with chords based on superpositions of thirds.

Thus, Bartók was the last tonal composer. His axis is the last conquest of the tonal system, but we cannot help recognize that – for example – *Music for String Celesta and Percussion* is an intersection between the tonal and the modal. Besides offering his tonal axis to music, Bartók was also a passionate researcher of modal structures.

At the beginning of this century a phenomenon of intersection is obvious: the intersection of the tonal and the modal. After Bartók, the reference work for composition, *Lois et Styles des harmonies musicales* by Edmond Costère appeared. It is a work which helped form generations of composers. He starts from the premise that sound C attracts some cardinal sounds



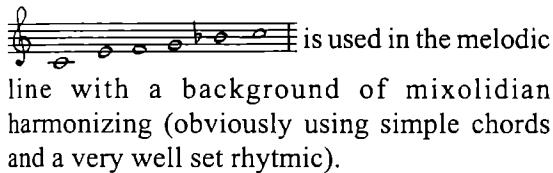
and further analyzes harmonic circumstances and develops a series of functional diagrams to be used by composers. However, the point of departure is axial and combines the modal and tonal (it is sufficient that harmonics series be consulted in order to assess this). It is a new theory that combines the tonal with the modal.

A few other such systems derived from the analysis of harmonics series can be proposed but, as they would only lead to new theories combining the modal with the tonal, I consider them inappropriate.

Messiaen's modes with limited transposition can be included in the same category of combination between modal and tonal. After Bartók, the intersection between the modal and tonal cannot be appreciated globally any longer – situations are much too diverse.

Utilization of this *modern modalism* may represent an alternative in the field of musical creation, with results that cannot be foreseen when developing a theoretical thesis. It is possible that separation between the modal and the tonal becomes a solution for tomorrow's composition.

The theory of pentatonic modes is present in every music theory treatise or musical dictionary. I will only make reference to aspects derived from actual reality and the experience of Western light music. In major,



is used in the melodic line with a background of mixolidian harmonizing (obviously using simple chords and a very well set rhythmic).

In major and in ionian



is used. In minor is used with an eolian harmony background.

As a matter of fact, rock made a debut using this mode and structure on steps I, IV, V. Piens are sometimes introduced in such principal melodic structures. I end this work with a musicological consideration: Beethoven had already intuited Bartók's axis in his last quartets.

II. *A new system of differential quasitempered tuning*

The piano is tuned starting with central C up, in a perimeter of approximately one octave and a half, using an electronic apparatus (tempered) with LEDS (not pins). SABINE ST 1000 TUNER is such an apparatus. Apparata based on offer the advantage of not rendering precisely equal tempering. Starting from the tuned perimeter, *octaves are further compressed* (up and down) by auditory means, the working procedure being from semitone to semitone.

Octaves have to be compressed to a small extent. Due to the approximation of the ear, it is possible that an obtained note be a little higher or lower than necessary. For this reason, every series of octaves is verified (e. g. four at once, *successively emitted and in order of appearance*) so as to eliminate errors. *A uniform compression must be obtained* (which is easily noticed auditorily). *In no case a procedure of the old piano tuning system will be applied.* The differential and quasitempered tuning system eliminates the dry character of the tempered tuning system, having a specific melodicity (characteristic of non-tempered systems). Compression of the octaves gives force to the chords (sound forming zones are better combined); in other words, they are rendered compatible. In the grave register, chords in tight position become clear; clusters also become clear.

This tuning system hasn't got the deficiencies of non-tempered systems; thus, irrespective of the tonal zone, any harmonic combination sounds well and is rendered compatible with any other tonal zone. This is normal – the tuning system is tempered in principle.

Due to the octaves' compression a difference of pitch will be noticed between (let's say) the first C from grave register and the last C from the acute register. But, difference of pitch between sounds *on registers is not distinguishable* during the execution of a musical piece.

Compression of the octaves on registers has to be uniform (as much as possible). Due to the pitch difference on registers, combination of a chord (obviously in tight position) in a lower register with the same chord (in another overturning eventually) will result in a series of *superb sonorities* (the sound forming zones are better combined).

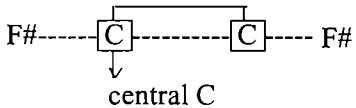
The tuning system is differential due to the difference of pitch in registers.

If only an octave was initially tuned by means of the apparatus, the system would be differential.

I. Tuning an octave and a half, the system becomes double differential with a segment of

the register being a little drier. I will explain.

Any obtainable variant is exceptional if only the octaves are compressed to a small extent. Difference of pitch among registers is not distinguishable during execution of a musical piece. Any music performed sounds *indefinably sensible*. I go back to point I. The ideal tuning is the following:



Essential: this tuning is centered on the tonality of C major. It is obvious that this perimeter is tuned using the electronic apparatus.

Segment C–F# up generates half a scale a little higher tuned in the superior registers. The other segment of the scale is generated by F#–C inside C–C (also in the superior registers). This is normal. It is obvious that both segments are compressed. (The octaves are compressed).

If we consider the inferior registers, the situation is the same (inversely). The system is triple differential. The advantage of this system is *unexpected*: the different character of tonalities was theoretically founded long ago, but could never be verified.

Every tonality has its own character in this differential quasitempered tuning system.

(Translated by ANITA R. CĂLINOIU)

Note

¹ Max Eisikovits, *Polifonia barocului. Stilul bachian*, București, 1973.

Tout comme le dramaturge Camil Petrescu – qui considérait cependant la tension dramatique comme étant proportionnelle à l’augmentation de la lucidité, à la conscience active du personnage – Lucian Blaga se rend compte dès son début scénique, aux années ’20, de l’importance de l’acteur pour ses pièces, quoiqu’à l’époque l’idée du metteur en scène en tant que facteur primordial de la réforme du théâtre ait été au centre de toutes les espérances Il faut le dire tout de suite: tout comme Camil Petrescu, Blaga est préoccupé par l’art de l’acteur, quoique dans une toute autre direction. Ses écrits sur le drame préexpressionniste et expressionniste soulignent des tendances spécifiques, de spiritualisation et de recherche de l’essentiel, par lesquelles la composition et les nuances psychologiques sont écartées, au profit d’une autre facture de développement du rôle, d’une autre finalité. Le jeu de l’acteur est maintenant orienté vers la révélation de l’essence spirituelle du personnage. Dans ce qu’on appelle «le nouveau théâtre» l’acteur et, évidemment, le metteur en scène, vont comprendre que «l’intérêt est passé [...] du détail à l’essentiel, du concret à l’abstrait, de l’immédiat au transcendant, du donné au problème»¹ et ils agiront de la sorte. La dramaturgie de Blaga est également ouverte à «l’expérience vécue» révélatrice (de profondeurs troubles, échappant à la conscience) et à la recherche de l’essentiel en tant que «fait symbolique», ce qui lui donne une tension particulière.

Dans le spectacle du début, *Zamolxe* (au Théâtre Magyar de Cluj, 1924) le texte demandait à l’acteur d’interpréter des personnages placés entre le réel et l’irréel (dont quelques-uns portant la mention «fantôme»), de participer à des rituels par lesquels le présent retourne dans l’immémorial (pour révéler la permanence de l’instinct vital), d’agir sur la scène avec des éléments concrets symboliques, de donner une signification aux alternances de paroles et de silences, de dynamique et de statique. Les attitudes, les mouvements des personnages dans l’espace vont trouver un

LA DRAMATURGIE DE LUCIAN BLAGA SUR LA SCÈNE ROUMAINE DE L’ENTRE-DEUX-GUERRES

Ion Cazaban

contour à leur sens – le corporel va exprimer l’intérieur, souvent ce «démonisme des énergies déchaînées», selon Blaga. «Les gestes extatiques» n’ont plus un but extérieur, d’évocation idéalisée – comme autrefois, dans la représentation des tragédies antiques – mais ils laissent transparaître des impulsions profondes, fortement significatives. Les rituels auxquels la participation est nombreuse les amplifient et les intègrent dans les manifestations d’un subconscient collectif.

Vingt ans après, le critique Ion Negoițescu soulignera la nécessité de l’existence de metteurs en scène et d’acteurs spécialement choisis («des intelligences purifiées dans le feu de l’art») pour la dramaturgie de Blaga. Le jeune critique affirmait que par l’intermédiaire de ses personnages, Blaga «a donné une nouvelle définition à l’homme, porteur d’une aura métaphysique, pleine de couleur et d’arôme, dont l’existence se place entre le mystère et la révélation». Seuls les metteurs en scène et les acteurs confus et incomptétents (au point de vue professionnel et culturel, aussi) pourraient dissiper cette «aura métaphysique» ou lui faire perdre «sa couleur et son arôme»... Le critique remarquera surtout l’importance de la plastique

et de la dynamique des acteurs, certains personnages ayant une expression scénique dansante, comme dans *Tulburarea apelor* (Les eaux troubles) ou dans *Învierea* (la Résurrection), où la danse devient la manifestation d'un «dramatisme intérieur qui est son âme et son essence»².

Dans *Meșterul Manole* (Maître Manole) l'acteur incarnera de nouveau des personnages-symboles en action, en dévoilant par le comportement et les sentiments vécus sa manière de contempler le monde et de donner un sens à l'existence. Le contraste des personnages marque la différence entre des manifestations et des visions significatives pour la foi purificatrice et l'aspiration mystique ou, au contraire, pour l'effervescence vitale et l'appartenance tellurique, se réunissant cependant dans «le fait symbolique» de la construction. Le jeu de Mira, aux pieds nus piétinant le hirsute Gaman, reçoit l'indication de l'auteur de se trouver «dans une sorte d'extase polissonne», pas du tout facile à réaliser. Quant à Manole, il agit – il le dit lui-même – sous l'influence d'impulsions contraires, dont «le démon» sera le plus fort. Souvent, des exigences spéciales du langage scénique interviennent: interprétation «saccadée» du texte ou conjugaison rythmique des répliques courtes (le rythme et la plastique de l'interprétation dans une mise en scène polonaise de la pièce seront admirés par Blaga, en dépit du fait que le metteur en scène «avait actualisé» la pièce, en habillant les maçons dans des salopettes, procédé d'ailleurs utilisé également par le théâtre expressionniste)³.

Parfois, le dramaturge avoue ses propres intentions, généralement avant la première, et les choriqueurs se servent promptement de ce qu'ils viennent d'apprendre pour apprécier le spectacle. Préfacant *Meșterul Manole*, dans la mise en scène de Soare Z. Soare (au Théâtre National de Bucarest, 1929), Blaga déclare dans une interview⁴ qu'il s'inscrit en faveur du «théâtre spirituel», antinaturaliste. Ce qu'il affirma sur le sens mystique des 12 maçons – comparés aux 12 apôtres – deviendra ensuite un argument pour leur représentation sur scène: Manole surtout, avec son visage de Christ (non seulement à Bucarest, mais

aussi aux Théâtres Nationaux de Cluj et de Jassy). Les nombreuses choriques témoignent du fait que la metteur en scène Soare a eu l'intuition du «rythme intérieur du texte»⁵, de ses déterminantes essentielles, d'une alternance expressive entre le statique et le dynamique, des attitudes extatiques et de tumulte fébrile en transformant le trouble intérieur en fait scénique. La recherche inquiète et l'agitation permanente se concrétisent en images; enfin, l'expérience du sacrifice, avec sa souffrance humaine et sa lumière purificatrice est transmise dans un rythme syncopé, par la ligne saccadée des répliques, des mouvements. Soare avait imprimé à l'entier spectacle un sentiment spécifique, contradictoire, placé entre la ténacité tragique et la modération affligée. Ce rythme saccadé correspondait à l'évolution dramatique des personnages: «un état d'âme, une inquiète attente et ensuite, un combat», résumait Ion Marin Sadoveanu. Les actions, les compositions de groupe – qui se formaient en mouvement et se séparaient ensuite pour former de nouvelles compositions – mettaient en évidence des tensions croissantes, des aspirations durables, des relations décisives ou détachaient le protagoniste et la poésie de son texte.

C'est toujours Soare qui a conduit la représentation d'une autre pièce de Blaga, *Cruciada copiilor* (La croisade des enfants), au Théâtre National de Bucarest, en 1931, vers un déroulement limpide, qui dessinait la destinée tragique et le caractère étrange des situations dans des stylisations transparentes. Il a voulu obtenir une «atmosphère de légende et d'irréel», dans une tonalité claire en concordance avec son fond de pureté. Plus tard (au Théâtre Magyar de Cluj, 1940, mise en scène Emeric Kadar et Dumitru Ștefan Petruțiu, musique Sabin Drăgoi), la pièce sera réalisée dans la scénographie de Demian «entre le mystère, la légende et le rêve», avec des extériorisations accentuées des états de tension et du tourment mystique. Blaga insistera sur les exigences concernant cette pièce lorsqu'elle sera préparée par le jeune metteur en scène Ion Olteanu (au Théâtre National de Cluj, 1942, scénographie Eugen Trucinski, musique Mircea Popa). L'atmosphère adéquate est importante, la pièce

est considérée «une icône byzantine qui, à l'heure de la grâce divine, s'anime et inonde la scène des mouvements lents d'une légende médiévale». Par conséquent, on nous propose «un lent déroulement épique» contrastant avec le dramatisme des personnages (autrement que dans le spectacle sur la scène magyare, caractérisé par un dynamisme théâtral excessif)⁶. Il paraît que l'auteur ait été satisfait par le spectacle qui évoluait de l'horizontale d'une représentation épique (horizontale correspondant en même temps aux vastes espaces évoqués dans la pièce, au désir de partir ailleurs, déterminant pour le dénouement tragique) jusqu'au sens «vertical» du final qui «met en valeur le symbole du Jérusalem éternel»⁷.

De Vienne, Blaga écrit à Ion Sahighian pour lui donner conseils sur sa pièce *Avram Iancu* (au Théâtre National de Bucarest, 1935). La mise en scène antérieure (de Cluj) le détermine à lui demander de protéger les acteurs contre les procédés d'un romantisme désuet et de choisir un «jeu naturel /.../ dépourvu du pathos grossier et du sentimentalisme. Décidé, énergique, organique». En dépit des différences d'atmosphère locale, d'un tableau à l'autre, la vision de légende sera prédominante et le décor – affirme Blaga – devra être stylisé «vigoureusement /.../ (à la manière de Teodorescu Sion), non féerique». Les exigences du dramaturge⁸ – parmi lesquelles celles concernant les costumes, disent qu'il «serait bien de styliser dans l'esprit réaliste» témoignent de la préoccupation de ne pas tomber dans le conventionnel de mauvaise qualité, souvent présent dans le spectacle «historique», et éviter également d'assumer mécaniquement des solutions expressionnistes. Dans la première version, le spectacle n'a pas «le charme» du texte; des années après, lorsqu'il est repris (1942), la critique apprécie «le groupement des personnages, l'exactitude des intérieurs /.../ la distribution des lumières et des ombres, les costumes des personnages /qui/ ont formé une illustration d'une vraisemblance et d'une grâce étonnantes du poème». Ce sont des indices qui disent que le spectacle n'a été qu'une «illustration» qui n'a pas dépassé la réussite graphique de quelques images d'ensemble, avec le concours considérable du scénographe Traian Cornescu (la simplicité des formes et la force

de suggestion des matériaux, les contrastes entre le blanc et le noir, la lumière et l'ombre évoquant un espace spirituel spécifique). Le spectacle n'a pas eu une vision à la mesure de la pièce; dès le prologue, Alex. Kirițescu – non seulement dramaturge, mais aussi un très «visuel» chroniqueur – avouait qu'il aurait désiré «que la gestation de l'Oiseau et la Naissance de Iancu s'accomplissent dans un déchaînement cosmique des éléments, dans un orage de cors perçant le firmament»⁹.

A la différence de ces pièces qui exprimaient des tendances expressionnistes de dynamique «ascendante» «qui mettent en valeur et créent une hiérarchie de toutes les impulsions de l'homme vers une transcendance», selon les dires d'un commentateur du courant), *Daria*, écrite dans une phase de début de la dramaturgie de Blaga, appartient à une vision autrement orientée, «descendante», cette fois-ci («qui relève par elle-même les appétits les plus cachés et les plus secrets de l'inconscient»)¹⁰. Il ne s'agit plus d'une drame inspiré du mythe et de la légende, mais d'un drame conçu sur des coordonnées freudiennes, préoccupé par la révélation de «cette trouble levure» instinctuelle de l'homme. C'est ainsi que le voit Victor Ion Popa. Il le met en scène à Cernăuți (1927) et, tenant compte du public, la réalisation est accessible, avec une symbolique scénique facile à déchiffrer.

La pièce sera de nouveau mise en scène à Cluj, en 1941. Selon certaines opinions, le metteur en scène Ion Olteanu donnait l'impression que tout ce qui se passait sur scène était inévitable et toujours répétitif, au-delà des pouvoirs humains. Le spectacle a été très discuté, repoussé par les uns, élogié par les autres: «un spectacle insolite» qui atteste les qualités de la vision de la mise en scène. Petru Comarnescu le définit en partant de l'interprétation des personnages, avec «des éclats, des violences et des explosions expressionnistes», et des procédés de montage, de la même inspiration. La mise en scène de Ion Olteanu «au-delà d'un certain lieu ou espace, a traité le drame de *Daria* dans un cadre abstrait aux décors géométriques et à la luminosité symbolique»¹¹.

La dramaturgie de Blaga détermine le scénographe de passer d'une stylisation illustrative à une fonction du décor évidemment significative. Non totalement, non méthodiquement, non parfaitement – mais la nécessité d'une autre résolution, d'un changement scénographique se pressent. Chaque fois que le décor n'est qu'illustratif, à l'extérieur du drame, on remarque la superficialité. A présent, les tentatives de symboliser, par l'intermédiaire du décor, des états d'âme, de trouver des correspondances visuelles à la tension et la nature du conflit, deviennent fréquentes. Dans le spectacle mis en scène par Victor Ion Popa, le scénographe Löwendal suggérait, pour la chambre de Daria une atmosphère de solitude morbide, en contraste «avec la lumière vive et triomphante de l'extérieur»¹², visible par la fenêtre. A Cluj, le décor de Eugen Trucinski – exigé, sans doute, par le metteur en scène – était plutôt énigmatique, inexplicable, en consonance avec le personnage central.

Pour la mise en scène de *Mesterul Manole* au National bucarestois, Soare, Feodorov et Demian avaient été préoccupés non seulement par un arrangement spatial qui permette des attitudes éloquentes aux acteurs ou des déplacements et des configurations de groupe, mais aussi par le symbole scénographique mettant en lumière l'état dramatique initial de l'acte II: «le massif chevauchement de blocs en pierre», et, de l'autre côté de la scène, «un arbre foudroyé (qui) lance désespérément ses deux branches vers le ciel»¹³, image de l'aspiration mystique, ayant le sens d'imploration torturée de la divinité.

La manière dont sont réalisés, à Cluj surtout, les spectacles avec les pièces de Blaga entre les mises en scène de Soare et Olteanu détermine le professeur Liviu Rusu de critiquer ceux qui avaient oublié que «la motivation dramatique doit se nourrir de la sève des visions profondes et non de la soif d'enchaînement sensationnel des faits». Liviu Rusu – alors attiré par la réalisation d'un théâtre d'étudiants – rappelle l'importance décisive d'une «perspective intérieure» du drame. Le metteur en scène et les acteurs doivent saisir «ce plan des

profondeurs», où se trouve en activité «un antagonisme originaire spécifique à l'univers des credo qui nous gouverne avec ténacité»¹⁴. Il faut représenter une tension mentale distincte, et l'acteur et le metteur en scène Ștefan Braborescu signalait la difficulté d'assimiler et de mettre en scène ces pièces qui prétendent une certaine «préparation culturelle», en partant de la connaissance en totalité de l'œuvre de Blaga, y compris son œuvre poétique et philosophique¹⁵.

Quelques interprétations des personnages de Blaga seront exemplaires et édifiantes pour le style désiré, d'influence expressionniste, mais obtenu dans une mesure variable. La concentration et son intensité émotionnelle seraient les particularités du jeu expressionniste adéquat à la facture du rôle. Aura Buzescu, dans *Mira (Mesterul Manole)* en est un exemple. Le naturel du jeu n'est pas refusé – mentionnaient les chroniques – mais il a une teinte diaphane, lyrique qui se maintient dans une transparence brillante. Son évolution se place dans une intensification émotionnelle de cette pureté lumineuse. Chez A. Pop Marian, l'interprète de Manole, la dynamique et le relief des gestes et des attitudes dévoilent le rythme intérieur et leur plastique stylisée tend vers le symbole tragique.

L'interprétation de Daria par Magda Talvan, à Cluj, a été beaucoup et substantiellement commentée. L'actrice avait une conformation faciale et «une expressivité intellectualisée» qui ont attiré le metteur en scène Ion Olteanu. L'actrice prêtait à Daria «un physique imposant – notait Petru Comarnescu – une tête spiritualisée par la hauteur du front et la sensualité pâle des lèvres»¹⁶. L'interprétation – avec des passages brusques, violents d'un état à l'autre, avec des éclats nerveux – exprime une tension menée jusqu'au paroxysme, une sensibilité maladive, tout aussi évidente dans l'émission musicale des répliques. Dans le rythme scénique dirigé par le metteur en scène elle s'intégrait «presque chorégraphiquement», la plasticité de ses attitudes gagnait souvent une signification symbolique.

A la différence d'autres dramaturges, attirés par l'expressionnisme, Lucian Blaga considère

l'acteur non seulement comme un élément de l'image scénique élaborée par le metteur en scène. L'interprète de ses pièces, par la densité poétique du mot et du geste, sera lui-même une source d'images, de révélations spirituelles, telles qu'elles n'étaient pas permises par le conventionnalisme théâtral, trop usé, du passé.

¹ Lucian Blaga, *Teatrul nou* (Le théâtre nouveau), in *Zări și etape* (Horizons et étapes) Bucarest, 1968, pp. 137, 138.

² Damian Silvestru (Ion Negoitescu), *Lucian Blaga: opera dramatică* (L. B.: L'œuvre dramatique) in *Tara*, n° 353, 5 juillet 1942.

³ B. Gruia, *Blaga inedit* (Blaga inédit), I, Cluj-Napoca, 1981, pp. 175, 176.

⁴ I. M., *De vorbă cu d. Lucian Blaga despre „Manole”* (Dialogue sur «Manole» avec L. B.), in *Rampa*, n° 3358, 4 avril 1929.

⁵ Idem, *Drama și teatrul* (Le drame et le théâtre), in *Gândirea*, n° 4, avril 1929.

⁶ Andrei A. Lillin, „*Cruciada copiilor*“ de Lucian Blaga (La croisade des enfants de L. B.), in *Vestul*, n° 2831, 25 octobre 1942.

⁷ *Ibidem*, 1 novembre 1942.

⁸ Bazil Gruia, *Blaga inedit*, I, Cluj-Napoca, 1981.

Pour Blaga, la valeur «du théâtre nouveau d'extrême simplification», propre au spectacle expressionniste, se trouve dans le fait qu'il s'adresse au public en tant que théâtre «de vision, d'idées et de gestes extatiques»¹⁷. Blaga est en faveur du spectacle de visualisation symbolique, de transfiguration et de révélation.

⁹ Alex. Kirițescu, *Cronica teatrală* (La chronique théâtrale), in *Viața*, n° 508, 15 septembre 1942.

¹⁰ Grigore Popa, *Peisaj metafizic în expresionism* (Paysage métaphysique dans l'expressionnisme), in *Secoul XX*, n° 11–12, 1969, pp. 71–72.

¹¹ Eupalinos (Petru Comarnescu), *Cronica dramatică* (La chronique dramatique), in *Viața*, n° 781, 21 juin 1943.

¹² Al. Varvara, *Teatrul Național din Cernăuți* (Le Théâtre National de Cernautzi), in *Rampa*, n° 2806, 4 mars 1927.

¹³ Emil Riegler-Dinu, *Teatrul de extaz al lui Lucian Blaga* (Le théâtre d'extase de L. B.), in *Viața literară*, n° 107, 13–27 avril 1929

¹⁴ Liviu Rusu, *Cronica dramatică* (La chronique dramatique), in *Tara nouă*, n° 40, 18 février 1940.

¹⁵ Stefan Brăborescu, *Cronica dramatică*, in *Vestul*, n° 2836, 6 novembre 1942.

¹⁶ Eupalinos (Petru Comarnescu), *op. cit.*

¹⁷ Lucian Blaga, *Teatrul nou*, in *Patria* n° 92, 29 avril 1922.

Concept and necessity. The ideas in the plays take shape due to the characters brought by the playwright in front of the audience. By their intelligence and emotional life they lead the action to a denouement or another. The same idea, embodied in characters with different inner structures, can have different denouements. Therefore, accepting the importance of the analysis of the characters' inner structure, we enter a territory of a science of the human being, defined by the combination of intelligence with emotional life and expressed by individual character.

In analysing the characters one must look for what is necessary and truthful, so that one may discover why it is necessary for a character to speak or act in a certain way and why an event is necessarily followed by another. A general look at the Shakespearean plays makes us draw the conclusion that the characters are very distinguished, they are built according to their historic model or individual nature and, especially, they are constant – in the sense of a constant behaviour throughout the tragedy. In our attempt to synthesize what, in our opinion, are the dominants of the characters, we have circumscribed the action of the tragic heroes in the following fields of meaning: *The Universe of Love*, *The Rulers of the World*, *The Architects of Crime*, *The Victims of Fate*.

THE UNIVERSE OF LOVE

Multiplicity of meanings. Many of the main characters of the tragedies can be defined on the ground of love, always approached from a different perspective and showing an impressive multiplicity of meanings of behaviour. Those who become the "victims" of this feeling belong to various typologies – some love desperately (Romeo, Juliet, Troilus), others come to be mastered by a possessive feeling leading to self-destruction (Othello, Antony), some see in love only flesh (Tamora, Chiron, Demetrius, Cloten, Regan, Goneril), others place love among the instruments of gaining power (Gertrude, Octavia) and a lot fewer place love as the basis of morals and a life's meaning (Bassianus, Lavinia, Portia, Thaisa).

THE CHARACTERS IN THE SHAKESPEARIAN TRAGEDIES (I)

Corneliu Dumitriu



Utopian *Romeo and Juliet* are a case one cannot consider to be love as such, but the desire for love of a 19 year old adolescent taken over by a girl of 14 who experiences this state as a reflex. The heroes do not have well-formed characters, they are in the process of forming their own identity. Their "love" is a day dream, a way of young ambition to a fulfillment they consider able of covering all the meanings of existence and giving rise to personality. Romeo invests all his hopes in love, as it appears to him as a real universe of accomplishments. Without having known love, the young lovers believe in it as if in a salvation. Everything in the play is reduced to the fulfillment or unfulfillment of this feeling and their suicide is the proof of a limited understanding of life. Two children suffer and die because of one fatal event born out of their confusion or error. The conflict between generations, source of their tragic guilt, is not a theme that fits the heroes' tender age, too young to face life with so much stubbornness. This tragedy of adolescence is obviously exaggerated by Shakespeare.

Romeo has only one dimension, he is dominated by an offensive emotion. Knowing almost nothing of life's secrets, he seems to

dominate it by his confidence and perseverance. His love becomes symbolic, as it accumulates all the characteristic elements (the duel, night's mystery, the messenger, the song, the sky, contemplation, supreme sacrifice). But the hero's character is a synthesis of his intelligence and emotional life. Romeo, by his nature, does not have the necessary firmness to lead to a climatic denouement. His tragic side feeds rather upon the dreamy state he is entangled in, than upon the reality he experiences.

Juliet is the feminine projection of the same state. The heroine, hardly a teenager, has the vision of discovering life's meaning in love. For this meaning, not known yet and presupposed to be unique, she is ready to die. What is the value of supreme sacrifice for such a cause? The play gives no hint about it. Juliet dies motivated rather by a strong emotion she experiences at the sight of Romeo's lifeless body. Her gesture is the bursting out of a disillusionment, the result of a strong teenage mimetic attitude, expressed by tragic heroism.

Surrounded by conventional characters, Romeo and Juliet try to overcome, by lyrical ecstasy, life's deposits of baseness that make the union of their destinies impossible. Their feelings are rather instinctive than born out of the substance of some well-formed characters. The tragedy's action seems to be a music in search for its notes, a sonnet of the teen years.



War's *Troilus and Cressida* are a pair of lovers victims. in which the hero seems to be a conscious and disappointed Romeo and the heroine – a Juliet of the moment who loves the idea of love, as her man is a choice determined by the context. Troilus meets Cressida during the war between the Greeks and the Trojans, war that broke out because Menelaus' wife Helen had run away with prince Paris to Troy.

Troilus, just like Romeo, is the one who acts in order to draw closer to love. The way he does it (with the help of a pander) is a shadow over his love. This "short" way to his beloved woman's heart can be blamed on the war, which changes the temporal dimensions of people's desires, always subject to life's uncertainty.

A settled date and a night of love under Pandarus' protection lead to hot oaths and a token of love that has just been born: a sleeve Troilus gives to Cressida. When the two lovers are brutally parted by fate, they do not promise things worthy of the sacrifice of waiting, a marriage or something else meant to last. Troilus leaves behind him only the scent of a love night. This is his only basis for the hope in a faithfulness he is sure the woman he chose will show him. The hero's character is not contoured enough. His presence in the war is not significant and it is unknown in the city's life. What does he rely on when he claims for Cressida's love? A difficult answer. Although more mature than Romeo, Troilus' behaviour is naive and his disillusionment, brought about by betrayed trust, does not have a ground able to give rise to real suffering. His soul does not experience feelings that influence his major decisions in life.

Cressida is at the same time a symbol of the feminine whims and of the war. The dominants of her character are inconstancy, pragmatism, lack of scruples, survival and the experience of the moment. They prove shallowness and deficiencies in her moral structure. If we remember that her father is in the Greek's camp after having betrayed the Trojans and that her leaving Troy is the price for the services Calchas did to Menelaus, then Cressida's labile character is not a mystery any more.



Love and *Othello and Desdemona*, a famous mistrust couple for suffering in love, is under the overwhelming burden of the question: jealousy or betrayed trust?

Othello has a potential virtue in the beginning of the play. In spite of his age and experience, he has not come across the evil in the world. When he encounters it, he will be knocked down into an abyss of suffering. The madness seizing him in the end makes him cover his murder in the grotesque solemnity of a ritual sacrifice required by justice (he tells Desdemona the reasons that made him blame her and gives her time to pray). When he has committed the murder, reality's world bursts on to the stage

through Emilia's voice. Othello understands that he has acted under the impulse of a false belief and that the punishment for his sin is damnation. He gives up the rights of his glory and asks that his deeds be judged according to the justice he has encroached upon. His last words speak about his desire to unite, in death with the good he tried to destroy.

A strong and impulsive character, who uses force to the same extent in changing a war's course, in loving or in killing what he actually loves; he leaves life without having touched happiness. He proves to be a character in which greatness and pettiness are equal in size. His life collapses like a huge mountain over the lives it was protecting. It is the tragedy of the man who has an open sky above him, of the character who goes on the way to virtue and baseness at the same time. The great destinies do not always prove to be exceptional syntheses, but only unilateral accumulations, unable to strike a balance when important events shake their lives. Othello decays from the heights of glory to the common grounds of existence because of his deeds.

Desdemona is angelic, but naive. She runs away from her father, accompanies Othello in his military mission, intercedes for Cassio to get back his lieutenant position, loving more the heroic stories of the moor general than the man Othello. Desdemona, unlike Juliet, confronts her father openly, declaring her love to the Venetian state leader. Yet, her love seems to take the course of a legend, the woman seems to want to enter the mystery of a fairy tale world. The events we witness are, in fact, the stages of this adventure of knowledge, mistaken for love. Othello's passionate love is responded by Desdemona with faithfulness (we find no moment of dreaming, of inner struggle or desire for love). And this faith which is the dominant of her character will be denied and will bring her death.



The ideal of *Desdemona* is the prototype of femininity. femininity. Very humane, charming, she embodies the woman ready to face the great unknowns of marriage, attracted by the mystery of her man warrior. Endowed with beauty and

grace, Desdemona is a real woman, kind, loving, brave, giving herself with all the trust to the moor general in search for a new way to live by marriage. The shining goddess, whose character is drawn in colours of discretion and warmth, will die defeated. She becomes the victim of an impulsive nature, unadjusted to domestic life in which suspicion and passion are solved by other means than force, which only is suitable to the war. Her death does not destroy the ideal of marriage, nor that of love, it destroys only that ideal of founding a couple according to the criteria of haphazard and first impression.



The child *Ophelia* is a naive being that seems woman. lost in the world surrounding her; submissive and kind, childish and loving, woman for her attire and virgin for her desire. She is involved in a universe of some problematic human actions always in the verge of important decisions. As if brought from another story, a calmer one she does not seem to adjust to the troubled reality that will kill her. Ophelia is unable to understand both her father and her lover. She believes and gets lost in her beliefs, suffering and dying because of the harshness of a life that breaks her tender soul. This character, having more feminine scent than blood in her veins, is part of a picture whose raw colours intermingle because of the movements of an earth shaken by dramatic events.



Love's *Anthony and Cleopatra* are the lovers slavery. for whom dreaming meets love as pleasure. The two crave and wait for each other continuously. It is an intoxication with the pleasure to be together, a love unaffected by the military or political priorities of the time.

Antony, who will pay for this love, is the undecided hero vacillating between love and duty. His love for the queen of Egypt is a wonderful subject for dramatic poetry, is a total love a brave military man discovers late, after a harsh life of plots and contempt. But this love brings about a total disinterest towards his military and public duties. Love and disillusionment that master him will contribute to his

ruin. He chooses the chains of the Egyptian queen's love, Caesar being the winner of the ship battle at Actium; Antony is a general defeated by passion. In Antony's mind and soul there is no more room for other feelings. When he dies, it is not one of the triumvirs of the Roman power who disappears, but a humble slave of love.

Cleopatra, the charming feminine embodiment of love, is a disillusioned soul in search for its own fulfillment. Her charm lies in her cunning and in the death game. Sighs, exaltation and wantonness are instruments of her passing from joy to sadness, from slyness to sincerity – overwhelming Antony's thirsty soul. Her feminine pride devours the power of the Roman general's deeds, as he is full of passion. The proofs of love Cleopatra expects are an indication of the gradual lowering of the man who loves. Without emotions, without remorse, Cleopatra kills herself in the end. Her end is not impressive if we are to consider the destruction it has brought about.

Dominated by selfishness, Antony and Cleopatra are characters bringing passion to the ground of the unreal, to a state of sickness with possession.



Actors of Aaron and Tamora, the characters embodying the evil in *Titus Andronicus*, make out of love a secret of sinful desires covered by the mystery of adventure. Tamora's hand is asked by the new emperor of Rome due to her beauty, and she obtains honours she has not dreamt of before. Her new life with Saturninus should have been at least an honest one, if not warmed by feelings.

Her answer places her much lower than her royal dignity, as she has a double life with her subject, moor Aaron. This affair will have as a result a child. Her double life reveals a character unable to rise, by means of a right behaviour, to the level of her social status. Moral disorder seems to have dominated her all the time, for Aaron is one of Titus Andronicus' prisoners, accompanying the queen all the time. It is too much to speak about love in Tamora's case; it is rather a sinful desire defying the social norms and barriers of her time.



The degenerate Chiron and Demetrius, of fate. Tamora's sons, can be regarded as masculine symbols of carnal obsession, as their behaviour brings to the stage human relics of sexual primitivism. Having a criminal psychology, unable to think about consequences in the moment of their wild outburst, they kill Bassianus, rape Lavinia, who has been torn away from her husband, and maim her so as to make it impossible for her to testify against them. Their deeds are beyond any limit of human behaviour, revealing characters which despise life and its moral values. Their impulses, dominated by instincts and lacking any reason, regret or inner struggle, are indications of animal life under the cover of persons in high social positions.



Sinful affinities. *Goneril, Regan and Edmund* are representative for a type of baseness that affects feelings. According to the pattern in which a murderer chooses his victim, King Lear's two elder sisters choose the same male – Edmund – at one same moment to fulfill their sinful desires.

Physical attraction and partnership in murder, a relationship already established between the three characters, are a sign of similarity in character. Their desire has nothing to do with feelings; it is just a selfish instinct that needs satisfaction. They do not shrink from revealing their thoughts to Edmund and even their intention to kill their husbands. Their wish is added to the need of associating an instrument of support to evil doing. Therefore, it has no connection with any feelings; the three are just executioners who, admiring one another's deeds, also want one another's bodies.



Temptation and Cloten and Imogen remind us, **faithfulness.** to a certain extent, of what Lavinia goes through. King Cymbeline's stepson intends to punsih Imogen's resistance to his proposal to divorce her husband Posthumus and marry him. He plans to rape her

and then to humiliate her in front of her parents. This character, somewhat akin to Chiron and Demetrius, cannot achieve his goal because of the unexpected help Imogen gets from king Cymbeline's two wandering sons. In this case too, primitive instinctual impulses master Cloten's behaviour, lowering him from his high social position (son of a queen) down to degrading baseness. The primitivism of his pride reveals the features that define the geography of his character – impulsive, selfish and vindictive.



Power's *Claudius and Gertrude* unite their accomplices. Lives by complicity in murder. Their marriage distorts the noble idea of a union of human destinies due to feelings of love. Its place is taken by foul murderous intentions, covered by a false contract of human affection. The thesis that baseness exists at all social levels is confirmed by this case. Soul's and body's warmth can be offered in exchange for some advantages. Life offers these opportunities, and Hamlet's tragedy identifies them. Falsehood gains ground in human feelings too, and baseness grasps the power of making two sinful mime even happiness.

Morals are gone, sincerity does no longer exist, and souls can become means of fight and truce.



Love and *Antony and Octavia* are an instance politics. of a marriage done out of political reasons. Opposite natures, having nothing in common, each with its direction and united only because of the power crisis between Antony and Octavius, the two engage themselves in marriage with the obvious feeling of doing a duty. Wishes and souls can, therefore, be distorted if political needs ask for it. But their compromise aims at building a future and does not cover (as in the case of Claudius – Gertrude relationship) a sinful past. By this marriage, Antony pays for not having exerted his triumvir functions, and offers the guarantee of a change in his behaviour, while Octavia chooses this as a way to support her brother in his way to power. We experience a disillusionment in accepting

the play's message: dignity, the last redoubt of human personality, can become subject to deal. Bodies and feelings too work in the sense of fulfilling political and social aspirations.



Devotion *Pericles and Thaisa* are a couple and love. uniting two noble beings, the Prince of Tyre and king Simonides' daughter. Their marriage, as if taken out of a fairy tale (the hero takes part in a contest of the knights and wins his future wife's heart), is done with the consent of Simonides and their life knows the happiness of childbirth. This couple chooses its own fate relying on strong feelings, like devotion and love, which accompany their marriage. We witness the dramatic outlining of two heroes that seem unreal in the real world. Their natures contribute to defining a human ideal. Their perfection, hard to find in real life, is defined in a fairy tale atmosphere. This reinforces the belief that such perfection can exist at least in this way.



Noble *Lysimachus and Marina*, a deserving natures. governor and an honest girl, marry after a whole set of sufferings Pericles' daughter goes through. An ideal meeting of two moral characters unites two destinies in a dream marriage, over a kingdom in which neither selfishness nor meanness seem to exist. At the age of artistic maturity, Shakespeare chose to day dream, searching in a utopia for what he could not find in life. Yet, a possible question shadows the beams of this bright projection – would Lysimachus have asked for Marina's hand if he had not found out that she was a king's daughter? If we try to find an answer, the fairy tale veil might rise.



The real *Bassianus and Lavinia* are – in *Titus Andronicus* – the most real and well-balanced couple in all Shakespearean tragedies. In a territory where immorality and cruelty are seen in every deed, their presence is like a spot of light. Their marriage is the result of both their feelings of love and of their courage to face

Saturninus, who wanted Lavinia for himself. Their meeting is a model of human living together on the basis of morals. But, having no force, cunning and wickedness, the two will perish, leaving behind ideas of love and devotion which must be the foundation of a couple. Two strong characters, yet vulnerable because of their impossibility to defend themselves; they make up an as real as possible image of life.



Imogen and Posthumus, Cymbeline's **Fate's daughter** and his unwanted son-in-law, **victims**, are victims of fate. Forced to live away from each other, Imogen takes faithfulness and devotion as guidelines of her behaviour, rejecting the proposals to marry again the queen's son, repelling Iachimo's advances, believing her husband's false letter which makes her fall in a trap meant to kill her. She is by far much above Posthumus, her husband, who, seized with jealousy, asks his servant to kill his wife. Fidelity and moral strength define the stainless portrait of a human icon living, like Imogen, in pure faith.



The nobleness of *Brutus and Portia*, a troubled living together. soul and a noble and tender soul, leave in theatre the image of a really happy family up to a point. Up to the point when Brutus assumed the role of saviour of the city and the republican ideas, their lives were quiet and happy. When her husband is away, on the battlefield, Portia realizes the dimensions of the murder of Julius Caesar. Faithful to the man whom she entrusted herself to through marriage, she puts an end to her life as she understands that Brutus does no longer deserve her love and devotion, because of what he did. This character's morality lies in the fact that, when she realizes a huge breach in their compatibility, she chooses death. Her life has belonged to only one man, in whom she believed. When his merits fall suddenly, their relationship is devoid of meaning. By her verticality, Portia confers the idea of faithfulness in love a wonderful aura.

C'est dans les morceaux publiés de la correspondance entre Petru Comarnescu et Eugene O'Neill, que l'on retrouve les premières matérialisations scéniques des pièces du dramaturge américain en Roumanie. Le premier spectacle a eu lieu en 1939, au Théâtre National de Cluj, avec la pièce *Par-delà l'horizon*, dans une mise en scène de Victor Papilian, avec la participation des artistes Nicolae Sireteanu, Iosif Vanciu, Violeta Boitos, Maria Borșa, Titus Lapteș. Mais les spectacles de référence furent présentés pendant la saison théâtrale 1943–1944, et constituèrent de véritables événements culturels et théâtraux offerts au public roumain par l'intermédiaire des précieuses traductions et commentaires de Petru Comarnescu. Le dramaturge avait été enchanté d'apprendre que les spectacles *Par-delà l'horizon*, *Désir sous les ormes* et *Deuil sied à Electre*, mis en scène par Ion Şahighian, se jouaient sur la scène roumaine. Dans la correspondance mentionnée, répondant à une lettre adressée par Petru Comarnescu, O'Neill écrit: «Je suis ravi d'apprendre l'enthousiasme avec lequel autant le grand public, que les spécialistes, ont reçu au Théâtre National la pièce *Deuil sied à Electre*, cela m'a donné une grande satisfaction, malgré la tristesse d'apprendre que les hitlériens ont détruit votre beau Théâtre National»¹. Le dramaturge termine sa lettre en remerciant tous ceux qui ont contribué au succès de sa pièce sur la scène roumaine. *Deuil sied à Electre* a eu une si grande audience, que le metteur en scène Ion Şahighian décide de la reprendre pendant la saison théâtrale 1945–1946 sur la scène du Théâtre Victoria, avec une nouvelle distribution, à l'exception d'un seul interprète de la version scénique antérieure, George Vraca. La réceptivité du public face à la trilogie O'Neillienne se manifeste cette fois-ci également. La pièce «a été représentée 101 fois, nuit après nuit, sans que la résistance physique et nerveuse des talentueux protagonistes ne cesse de susciter l'admiration»². L'enthousiasme débordeur du public a constitué une surprise aussi bien pour les réalisateurs du spectacle que pour la critique.

LES PREMIERS SPECTACLES EUGENE O'NEILL EN ROUMANIE

Iolanda Berzuc

Le metteur en scène Ion Şahighian s'est formé en tant qu'assistant de Paul Gusty lors de la mise en scène de «l'école de la tradition», mais, au cours de sa carrière, il tentera de développer parallèlement des visions scéniques modernes, pour finir par créer des spectacles véritablement dignes d'attention: *L'Avare* de Molière en 1936, auquel il donne «un substantiel plus de théâtralité», *Conte d'hiver* de Shakespeare en 1937, impressionnant par l'interprétation poétique du texte, *La Castillane* de Lope de Vega en 1941, qui met en valeur le principe de «l'expressivité intégrale» à travers le jeu «acrobatique» des artistes, *Le Réviseur* de Gogol en 1943, expériment théâtral qui utilise la mécanique des gestes, *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, spectacle loué par Petru Comarnescu pour ses grandes vertus plastiques et la transfiguration poétique d'un véritable spectacle d'art.

Ion Şahighian débute avec les spectacles O'Neuilliens en 1943 et ouvre la saison théâtrale 1943–1944, au *Teatrul Nostru*, avec *Désir sous les ormes*, avec George Calboreanu, Dina Cocea, Constantin Bărbulescu comme interprètes, et des décors imaginés par Stefan Norris. *Par-delà l'horizon*, «spectacle de grande tenue qui, selon Ioan Massoff, auteur d'une histoire du théâtre, a consacré Ion Şahighian»³,

fut représenté sur la petite scène du sous-sol du théâtre de comédie. Le décor, signé par le même Stefan Norris, donne l'impression de larges perspectives et les acteurs se sont conformés aux indications d'un jeu intériorisé, évitant l'artifice d'éternelles «poses théâtrales». Dans la distribution du spectacle se trouvaient Tantzi Cocea, Fory Etterle, Nicolae Sireteanu, Ecaterina Nițulescu-Şahighian, Getta Kembach, Cezar Rovințescu, Cristian Duțulescu.

Dans la saison théâtrale 1943–1944, Ion Şahighian met en scène la trilogie *Deuil sied à Electre* sur la scène du Théâtre National de Bucarest, en bénéficiant de l'exceptionnelle traduction de Petru Comarnescu et du cadre théorique que celui-ci avait créé pour la pièce d'Eugene O'Neill. Le metteur en scène Soare Z. Soare avait déjà tenté d'aborder ce texte, qui l'a, sans doute attiré, mais avait renoncé à sa matérialisation dans un spectacle pensant que le public roumain supporterait mal sa durée exagérée. Dans son projet, Soare Z. Soare avait distribué dans les rôles masculins trois des plus célèbres artistes de la scène roumaine à ce moment-là: Gheorghe Storin dans le rôle d'Erza Manon, George Vraca dans Brant, Mihai Popescu dans Orin.

Dans sa mise en scène, Ion Şahighian surprendra par la distribution d'un même acteur dans les trois rôles. En fait, il a opté pour cette solution afin de mettre en évidence leur même air de famille, mais, aussi, leur même destinée tragique et répétitive. Şahighian disait qu'«au-delà de la ressemblance entre les trois personnages, en cherchant l'interprète idéal pour chacun d'entre eux, j'ai dû répondre à moi-même, tour à tour et invariablement: Vraca, Vraca, Vraca»⁴ La difficulté de l'artiste de se distribuer entre des personnages aussi distincts et de les différencier, l'obligeant à trouver pour chacun d'entre eux un style juste d'interprétation, dans un spectacle qui durait cinq heures approximativement, a suscité l'intérêt de la critique, mais l'a également divisée entre partisans et adversaires de l'idée.

Dans une interview accordée à la revue *Spectator* en 1943, Vraca avouait que la représentation

scénique de trois personnage dont l'âge, la biographie et la structure psychique se présentaient différemment, impliquait des approches différentes des rôles et la découverte de solutions dont la matérialisation assure la réussite du spectacle: «Le rôle, ou plutôt les rôles – que je joue dans cette pièce – je les considère les plus difficiles de ma carrière. Je dois passer plusieurs fois du caractère et du cœur de pierre d'Erza Manon, de sa prestance et de son allure majestueuse, à la nature féminisée et nerveuse de l'adolescent Orion, dont la jeunesse est marquée par les traces profondes de la guerre, et de lui à Brant, le type de l'aventurier du siècle passé, hanté par l'idéal d'un Lord Byron et qui aurait, sans doute, été un homme acceptable, si dans ses veines ne coulait pas le sang des Manon»⁵. Evidemment, même pour un artiste de la taille de George Vraca l'interprétation des trois personnages ne pouvait pas atteindre l'idéal. Le personnage d'Orin a été une réussite unanimement reconnue, tandis que l'interprétation de Brant et d'Erza Manon donne lieu à des commentaires réservés ou même totalement défavorables.

Le dramaturge Mircea Ștefănescu notait dans la revue *Curentul* de décembre 1943, la manière dont, au-delà de différenciations inhérentes, l'acteur George Vraca a distribué dans chacun des personnages interprétés un peu de son grand talent et de son intuition scénique: «George Vraca apparaît dans les trois personnages qui portent le masque des Manon: le général Erza, le capitaine de marine Brant et le jeune Orin. A l'exception de l'artifice puéril de l'acte qui se passe sur le navire de Brant, lorsqu'il doit rencontrer Orin, George Vraca a si bien joué le personnage d'Orin, que sa création dans cette dernière partie de la trilogie se place à la hauteur de son interprétation de Hamlet, d'Oswald, du vieux Faust et du vieux Herweg, souvent en les dépassant, en lui donnant et en nous donnant, sous de nombreux aspects, la plus belle réussite de la carrière de ce formidable acteur... George Vraca fut séduisant en Brant, impressionnant en Erza, surtout au dernier acte de la troisième

pièce, lorsqu'il communique à la salle le pressentiment de la mort qui approche, et tout simplement extraordinaire dans la deuxième partie d'Orin, lorsqu'il lutte contre les conseils des fantômes, contre les remords, contre l'appel tourmenté au moment d'accomplir l'acte final de justice. Un Orin dans lequel il se consomme d'une façon simple et expressive, troublante jusqu'à la fascination, l'un des plus grands talents et une des plus surprenantes intuitions du théâtre roumain, du théâtre en général»⁶.

Par contre, pour le critique N. Carandino la distribution de George Vraca dans les trois rôles a constitué une erreur de mise en scène. Selon lui, dans le rôle d'Adam Brant, George Vraca a laissé l'impression de «faux» et «déplacé», par manque d'affinités entre l'acteur et le personnage. Dans le rôle du général Erza Manon, le même interprète «s'est présenté avec une physionomie et un jeu de ramolli, en mutilant ainsi le sens véritable du drame» et en laissant le personnage de Christine en dehors de nécessaires explications psychologiques. Dans l'opinion du critique, George Vraca a présenté deux personnages et a donné deux modalités d'interprétation extérieure dans ce spectacle. Le rôle que l'artiste a compris et a «réhabilité»⁷ fut celui d'Orin, considéré à l'unanimité le plus beau rôle de sa carrière.

Si, dans la réalisation de ses personnages, George Vraca a fait appel à des techniques de jeu extérieures, cela est dû également à la vision de la mise en scène qui mettait en valeur une observation de Petru Comarnescu concernant le texte dramatique. Il constatait que les personnages portent un masque, symbole de la destinée tragique qui va éroder leur être. Tout comme eux, la maison des Manon «souvent, aura un aspect étonnant, pareil à celui des revenants qui détruisent son être». La présence de la mort dans le symbole du masque semble se fixer également dans les lignes du portrait d'Erza Manon, qui tutèle la destinée des personnages, en les réunissant sous le signe d'une commune et lourde menace. La mort embrume les visages et accentue leur ressemblance. C'est peut-être pourquoi ceux qui viennent d'en dehors de ce monde n'identifient

plus clairement les personnages réels, mais seulement des ombres de la mort qui couvrent leur visage. Ici, on assiste à une valorisation poétique de l'une des plus intéressantes observations de Petru Comarnescu, concernant les personnages de la trilogie: «la destinée dépasse leur capacité de réalisation ou les satisfait en contretemps». Ici, il fait allusion au général Erza Manon qui, revenu de la guerre, décide d'avouer son amour à Christine; cet amour qu'il n'pas déclaré au moment opportun crée «le contretemps de l'extériorisation des sentiments»⁸, faisant naître en Christine la frustration et le désir de le tuer. Dans le spectacle du Théâtre National, l'interprétation de George Vraca accentue le contretemps tragique qui conduira Erza Manon à la mort. Le décalage entre ses attentes et la destinée que Christine lui a réservée se trouve dans leur impuissance à communiquer et dans le temps de l'amour qu'ils ressentent différemment. Tout comme pour Roméo et Juliette, «le contretemps» leur apporte le malheur et la mort. Lavinia dans la dernière partie de la tragédie ne se retrouve plus dans l'être sèche et rigide du début de la trilogie, mais cette Lavinia née de nouveau devra supporter les conséquences inhérentes des actes de l'autre, en devenant à son tour une victime du «contretemps». C'est ce qui rendra possible, selon le commentateur Petru Comarnescu, l'interprétation tragique du personnage. Par son auto-condamnation, elle redevient une «renaissante Electre», regagnant ainsi sa noblesse. Ainsi, l'éthique de la tragédie antique se complique par un relativisme personnel, subjectif, individuel: «Il n'y a aucun innocent, personne n'est tout à fait innocent. La causalité des culpabilités nous concerne tous, ensemble, mais surtout celui qui ne raisonne pas, qui reste fermé dans son parfait ego»⁹ remarquait Petru Comarnescu qui voyait dans la tragédie *Deuil sied à Electre* une «actualisation du théâtre antique dans le monde moderne», chose qu'Alice Voinescu refuse d'accréditer en totalité, bien que «la ressemblance entre les héros du drame moderne soit trop évidente pour que la critique ne les confonde pas»¹⁰. Elle placera le texte d'Eugene O'Neill sur le terrain du drame psychologique, en y voyant un approfon-

dissement de la connaissance de l'âme moderne dans toute sa complexité et dans ses zones les plus cachées. La pièce se veut être la révélation de cette âme, et non du sort, même si l'auteur semble indiquer cette trajectoire et cette interprétation. La vision théorique de Petru Comarnescu exclut le placement de la pièce sur un plan religieux ou naturaliste, parce que chacun de ces plans rend possible la tragédie. Alice Voinescu voit dans la trilogie d'Eugene O'Neill un drame de la «falsification des idéaux» et de la manipulation cruelle dont les victimes sont les personnages, qui ferment l'horizon de l'amour et de la vie. C'est pourquoi la haine, la jalousie et l'inconscience de Lavinia, vécues sans le sentiment de la culpabilité, ne la libéreront pas à la fin de la pièce, mais l'enchaîneront définitivement. Elle «s'intègre à sa race qu'elle nie vainement dans sa pensée: elle s'autocondamne, sans expier». C'est pourquoi Alice Voinescu voit dans le final de la pièce un «triomphe de la haine», de l'égoïsme et de lorgueil dont le personnage ne se libère pas, mais qui, par la suggestion que fait l'auteur, «veut peut-être réveiller dans l'âme du spectateur la compassion pour cette victime et veut, au travers du regard conscient du spectateur parachever la conscience du personnage»¹¹.

Ecrits pendant la même période, les commentaires d'Alice Voinescu et de Petru Comarnescu se présentent comme un dialogue des consciences contemporaines sur la destinée de la tragédie dans le monde moderne. Si l'un imagine Lavina ennoblie dans la scène finale, l'autre interprète ce même moment comme un ennoblissemement possible par un examen de conscience, en suggérant la réconciliation du personnage avec les fantômes de ses victimes. Si Alice Voinescu met sous le signe du doute la capacité du personnage à refléter dans le miroir de la conscience le sentiment de sa faute, en la reconnaissant par le repentir, Petru Comarnescu ignore cet aspect en plaçant sur le même plan la connaissance et la vie, en annulant donc l'hypothèse de l'examen de la faute: «Le matériel biologique ne nie pas le bien et ne cultive pas le mal délibérément, mais il les relativise, en cachant dans le mouvement esthétique le bien

véritable et éternel jusqu'au final qui complète la signification, tel les torrents qui inondent les champs riches, d'abord, en les dévastant pour les rendre encore plus fertiles à la fin. Cette capacité de vivre, intense et acharnée, qui envahit les personnages des drames et des tragédies d'Eugene O'Neill, est un acte de connaissance, qui se laisse entrevoir seulement à la fin, et suggère que, la vie écoulée, le mouvement s'est apaisé. Le connaissance s'acquiert au travers de la mort, en laissant fondre tout ce qui est vivant jusqu'à l'immatérialité de l'Idée»¹². Une partie de la critique a reproché à l'auteur américain le détachement avec lequel il juge ses personnages, sans les «réchauffer» de son amour. Petru Comarnescu identifie dans cette attitude la ressemblance avec les tragiques grecs qui, à leur tour, de par leur refus de participer à la vie des héros, intensifiaient le sentiment implacable de la tragédie.

Le metteur en scène Ion Şahighian et les interprètes de la première vision scénique de *Deuil sied à Electre* ont rendu l'éthos tragique, en interprétant d'une manière expressive et poétique le drame des Manon, pareil à la destinée implacable des Atrides. Le spectacle du Théâtre National a donné la chance à Aura Buzescu de jouer l'un des plus beaux rôles de sa carrière. Lavinia, cette Electre moderne est un rôle complexe, de par les mutations produites dans la conscience et dans la psychologie du personnage au long des trois moments. Dans *De retour à la maison* la description du personnage nous oblige à imaginer Aura Buzescu maîtresse de l'art de la métamorphose, en passant facilement de l'âpreté à la douceur et portant même dans ses données physiques la possibilité de transiter d'une phisyonomie commune à une phisyonomie sublime. C'était l'artiste la plus indiquée de l'époque pour interpréter ce rôle si difficile. D'ailleurs, chose rare sur la scène (et très soulignée dans son cas), Aura Buzescu ne possédait pas une beauté éblouissante. N. Carandino écrivait: «Elle ne fut jamais remarquée grâce à son aspect: de petite taille, un corps bien proportionné, une allure

faufilée, des traits manquant de relief... Son visage pâle pourrait être celui d'un page médiéval, d'un enfant slave, d'un masque Commedia dell'Arte ou d'une mère pleurant auprès d'une croix»¹³. Sanda Diaconescu, pour infirmer, paraît-il, les dires de N. Carandino, la considérait une «diaphane, irréelle apparition». Beaucoup de ceux qui l'avaient vue sur scène ont vécu le sentiment d'une perception distorsionnée. Sans être belle, Aura Buzescu se métamorphosait sous les regards des spectateurs, en devenant belle. Elle passait, probablement grâce à la magie de sa voix, du plan réel au plan de la fiction, d'une façon unique. En revenant à N. Carandino, le portrait s'accomplit dans le clair-obscur, en devenant la toile magique et sublime des peintres de la Renaissance; «seule, la voix rompt involontairement l'équilibre de ses spontanés modestes et lui interdit l'anonymat. Qu'elle parle ou qu'elle récite un texte – par la qualité émotive du timbre, Aura Buzescu commence à devenir pour quiconque l'entend... Aura Buzescu»¹⁴. Pour une artiste qui n'a jamais utilisé le fard sur la scène, pour laquelle le costume de théâtre n'a signifié qu'une enveloppe du personnage, ou plus exactement un contour de l'âme de celui-ci, traverser la rampe et créer une émotion profonde, troublante dans l'âme des spectateurs, signifiaient une véritable révélation, une rencontre avec le véritable art.

Nous retenons également un portrait esquisonné par l'artiste Angela Chiuaru: «Quoiqu'elle ne fusse vraiment belle, Aura Buzescu était très féminine. Ses yeux verts ou bleus étaient phosphorescents à la lumière de la rampe. Sa peau était pâle, suggérant la transparence d'une fine porcelaine. Les costumes de scène, chers ou modestes, étaient portés naturellement et décrivaient précisément le personnage interprété. Ses cheveux blonds semblaient un nimbe de lumière lorsqu'ils étaient défait». Pour le personnage de Lavinia, Aura Buzescu a été l'interprète idéale. L'apparition de Lavinia dans la pièce d'Eugene O'Neill est ainsi commentée: «Le manque d'attraction est accentuée par sa robe noire et simple. Elle a des mouvements rigides, une attitude figée,

militaire. La voix est sèche et monotone, le ton impératif»¹⁵. Mais Lavinia de la dernière partie de la trilogie a la grâce et la beauté de sa mère morte. La métamorphose du personnage se passe sous les yeux des spectateurs qui vivent la tension créée par la destinée de cette famille, dont l'unique survivant est Lavinia qui décide de se punir elle-même, en attendant sa fin dans une maison qui devient, au bout de la haine et de la vengeance, une maison de la mort.

En parlant de ce spectacle, Aura Buzescu exprimera son opinion sur la contribution que le partenaire de jeu a dans la construction d'un rôle. En dépit du fait que N. Carandino supposait qu'il y avait une sourde rivalité entre Aura Buzescu et Marioara Voiculescu, ce qu'Aura Buzescu va déclarer plus tard ne fait que contredire cela: «Parmi les actrices avec lesquelles j'ai eu une hereuse rencontre sur la scène, avec lesquelles je me suis le mieux accordée dans le jeu se trouve Marioara Voiculescu. C'était un grand talent et un tempérament volcanique, débordant. Nos confrontations étaient incendiaires. Je regrette aujourd'hui encore se retraite du spectacle *Deuil sied à Electre*. Les scènes entre la mère et la fille montaient à une tension, à une vibration jamais atteintes lorsque Agepsina Macri-Eftimiu était ma mère. L'influence du partenaire dans sa propre création est évidente»¹⁶. Marioara Voiculescu a interprété le rôle de Christine dans le spectacle mis en scène au Théâtre Victoria. Cette fois-ci elle a eu comme partenaire de jeu Tantzi Cocea qui interprétait Lavinia. Alice Voinescu notait que dans ce rôle Marioara Voiculescu a censuré son tempérament volcanique, en mettant l'accent sur la douceur maternelle et en laissant sur un plan secondaire, d'ombre la relation passionnelle qu'elle a avec Brant, ce qui, finalement, a porté préjudice sur la réussite de son interprétation.

Dans le spectacle du Théâtre National, N. Carandino opère pour les interprètes Agepsina Macri-Eftimiu et Aura Buzescu la distinction que le XVIII^e siècle faisait entre la célèbre Clairom et Dumesnil.¹⁷ Même si le public de celles-là manifestait une préférence pour le style de l'une ou de l'autre, la postérité n'a pas établi

des hiérarchies entre elles. Clairon, l'artiste préférée et citée par D. Diderot dans *Paradoxe sur le comédien*, était celle qui «gagne sur la scène les proportions et la majesté des légendaires héroïnes», et c'est ce qui s'est passé également avec Aura Buzescu. Dans le rôle de Lavinia, d'abord sans clémence et vindicative, hantée par les démons de la jalouse, ensuite, dans celui de Lavinia pleine de féminité gagnée, ni pour longtemps, ni pour la vie, Aura Buzescu suit le trajet tragique du personnage qui passe, même pendant la vie, dans la chambre froide et menaçante de la mort avec l'implacable détermination d'Electre, que la tragédie antique a créée: «C'est à un autre pôle que Lavinia de madame Buzescu est née du désespoir et des ténèbres. Ange noir né dans une maison maudite, elle a gardé la pensée du malheur, telle Cassandre, et l'idée de la vengeance sans pardon, selon l'image de la triste en endolorie Electre. Madame Buzescu a joué ce rôle avec la science parfaite des passages qu'elle est la seule à posséder dans la théâtre roumain, en alternant, lorsqu'il le faut, les notes douces, les notes suaves, avec les explosions après d'un trouble inconscient. Sa Lavinia naissait d'une agitation intérieure, d'une agitation de l'âme. Ce furent des sommets dans l'interprétation d'Aura Buzescu, des sommets devant lesquels nous nous inclinons, pour compenser l'incompréhension ou la mauvaise foi des contemporains»¹⁷.

La reprise du spectacle dans la saison théâtrale 1945–1946 au Théâtre Victoria, dans la mise en scène du même Ion Șahighian, mais avec d'autres interprètes – Marioara Voiculescu–Christine, Tantzi Cocea–Lavinia, George Vraca–Orin –, offre à Alice Voinescu la possibilité de remarquer, même en passant, «l'impressionnante création» d'Aura Buzescu dans Lavinia sur la scène du Théâtre National, création qui semble «avoir établi les dimensions multiples du personnage et son style symbolique». Le spectacle du Théâtre National représente pour la scène roumaine, grâce à l'interprétation, un spectacle de référence. Dès les années '30, lorsqu'il publiait les premiers articles consacrés à Eugene O'Neill, Petru Comarnescu attirait l'attention non seulement sur la révision de la technique théâtrale proposée par cet auteur, mais, en égale mesure, sur l'art

littéraire de cette œuvre. Ses traductions, considérées aujourd'hui encore, comme les plus belles, renforcent l'acte scénique, en l'accomplissant: «La valeur esthétique de ce drame est, en grande mesure, la raison cachée de l'attraction qu'il a exercée sur le public», allait remarquer Alice Voinescu en parlant de la pièce *Deuil sied à Electre*. On ne peut pas ignorer, non plus, la présence de Petru Comarnescu dans l'élaboration et la structuration de ce spectacle.

Les commentateurs ont fait la liaison entre la vision théorique et la version scénique. Le spectacle a déclenché une véritable avalanche de demandes parmi les spectateurs, les sollicitations de billets dépassant de beaucoup la capacité de la salle. L'événement théâtral le plus prisé et le plus fréquenté attirait les spectateurs de toutes les catégories sociales. La direction du théâtre, confrontée à ce phénomène inhabituel, est obligée d'installer une caisse de billets supplémentaire et d'annoncer dans la presse la situation des ventes de tickets. Bien que la Roumanie soit en guerre et que la saison théâtrale soit menacée de suspension à cause des bombardements et des communiqués alarmistes, les spectateurs ne cessent d'assiéger le Théâtre National pour voir ce spectacle. Beaucoup attendent une réponse à leurs interrogations et à travers le trame des événements qui se déroulent sur la scène réalisent que la fin de la guerre n'équivaut pas nécessairement au retour de la paix, parce qu'une autre guerre, intérieure celle-là, dévastatrice et aveugle peut survenir au moment où la véritable guerre finit. «Après avoir quitté la salle de spectacles, j'ai vu sur tous les visages le souci, la perplexité, la question-inquiète qui commande à la conscience de quitter l'insouciance confortable, et qui l'a réveillée en l'obligeant à se responsabiliser devant la vérité»¹⁸, allait noter Alice Voinescu à propos du plus important spectacle d'Eugene O'Neill en Roumanie qui, pendant la nuit trouble de la guerre, a réuni, sous les auspices du théâtre, les spectateurs, en les avertissant, de manière prémonitoire, d'une nouvelle tragédie qu'ils allaient connaître – celle de la manipulation des consciences, de l'arbitraire et de la culpabilité, de l'éternelle insécurité dans laquelle s'est placée la destinée de l'homme moderne.

¹ Petru Cornarnescu, *Corespondență cu Eugene O'Neill*, in *O'Neill și renașterea tragediei*, Cluj, 1986, p. 337.

² Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, VIII, Bucarest, 1981, p. 186.

³ *Ibidem*, p. 185.

⁴ Ion Sahighian, revue *Spectator*, décembre 1943, in *George Vraca-Dinu Bondi-Valeria Vraca*, Bucarest, 1967, p. 137.

⁵ George Vraca, *op. cit.*, p. 137.

⁶ Mircea Ștefănescu, chronique théâtrale in rev. *Curentul*, 30 décembre 1943, in *George Vraca-Dinu Bondi-Valeria Vraca*, Bucarest, 1967, p. 139.

⁷ N. Carandino, chronique pour *Deuil sied à Electre*, in *Teatrul aşa cum l-am văzut*, Bucarest, 1986, p. 146.

⁸ Petru Cornarnescu, *Kalokagathon*, Bucarest, 1985, p. 429.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Alice Voinescu, chronique dramatique «*Electre*» au *Théâtre Victoria*, in *Întâlnire cu eroii din literatură și teatru*, Bucarest, 1983, p. 414.

¹¹ *Ibidem*, p. 414.

¹² Petru Cornarnescu, *op. cit.*, p. 438.

¹³ N. Carandino, *Aura Buzescu*, in *Actori de ieri și de azi*, Cluj, 1973, p. 96.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Eugene O'Neill, *Teatrul*, Bucarest, 1968, p. 231.

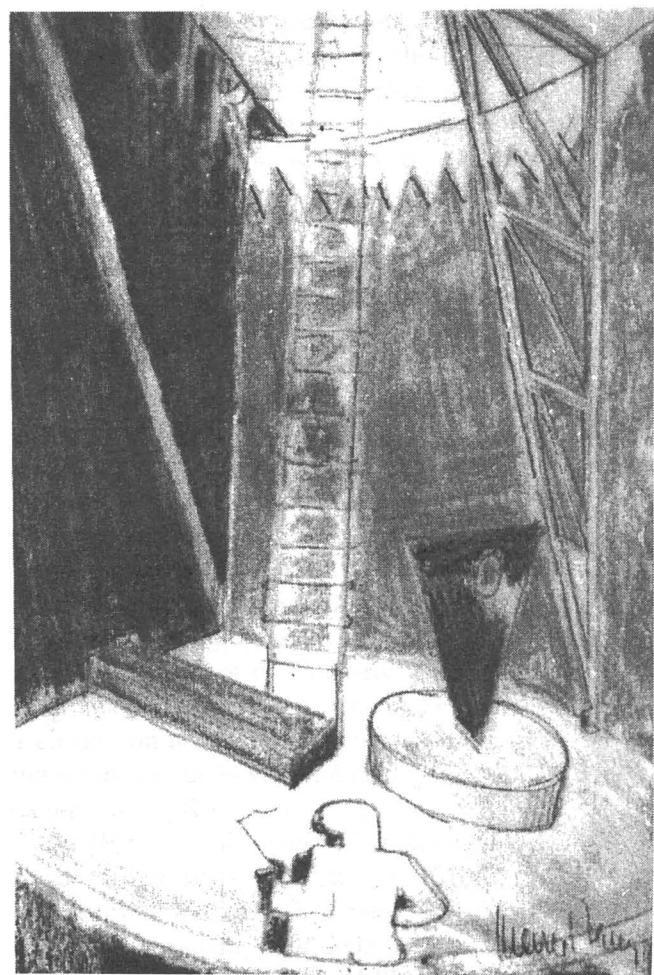
¹⁶ Aura Buzescu, l'article *Viața mea în alt fel*, in rev. *Teatrul*, n° 11, 1988, p. 26.

¹⁷ N. Carandino, chronique dramatique dans le vol. *Teatrul aşa cum l-am văzut*, Bucarest, 1986, p. 147.

¹⁸ Alice Voinescu, *op. cit.*, p. 413.

MARCEL JANCO, SCÉNOGRAPHE

Ion Cazaban

Fig. 1. M. Janco, *Voulez-vous jouer avec moâ?* de Marcel Achard.

Quoique la présence de Marcel Janco (M. Iancu 1895–1984) parmi les scénographes des années '20–'30 ait été mentionnée plusieurs fois dans le traité d'*Histoire du Théâtre en Roumanie* (vol. III, Bucarest, 1973), des occasions récentes nous ont démontré qu'il ne serait pas du tout inutile de revenir sur cet aspect avec des précisions bio- et bibliographiques. La grande exposition *Marcel Janco* récemment inaugurée à Bucarest a illustré largement et avec compétence son activité multilatérale – au domaine des beaux-arts et de l'architecture – mais a omis la scénographie qu'il a réalisée pour les spectacles roumains. Et nous avons des informations qui nous font croire qu'il y a aussi le risque que cette importante partie de sa création (continuée en Israël, selon la communication de Ahuva Belkin au colloque organisé par la section d'histoire de la scénographie du FIRT, dans le cadre de la Quadriennale de Prague, juin, 1995) soit oubliée par les futures expositions. En Roumanie, où il a été l'un des premiers scénographes-architectes (après V. G. Stephanescu, du début de notre siècle), Marcel Janco a signé des décors et des costumes pour *La Mort Joyeuse* de N. Evreinov (les démonstrations d'art nouveau de la revue *Contimporanul*, 1925), *Le Ministre* de Gh. Brăescu (le théâtre *Caragiale*, Bucarest, 1927), *Voulez-vous jouer avec moâ?* de Marcel Achard (la Compagnie 13 + 1, Bucarest, 1933), toutes dans la mise en scène de Sandu Eliad (1899–1979). La revue d'avant-garde *Contimporanul* (n° 55–56 et 59, 1925) a publié ses esquisses de décor et de costumes pour *La Mort Joyeuse* et, aussi, des projets qui n'ont pas été réalisés pour *Cain* de A. Wildgans et *Juana* de G. Kaiser. Les archives Sandu Eliad conservaient – il y a deux décennies – des documents scénographiques de la représentation de la pièce de Marcel Achard. Nous avons insisté, nous aussi, sur Marcel Janco dans notre article *Scénographes du théâtre roumain de l'entre-deux-guerres (III)* (*Studii și Cercetări de Istoria Artei, seria Teatru, muzică, cinematografie, tome 42*, 1995).

OCTAVIAN LAZĂR COSMA, *Universul muzicii românești*, București, Ed. Muzicală, 1995, 590 p + 16 pl

C'est un ouvrage monographique impressionnant par son volume et par sa substance: l'auteur accumule, sélectionne, met en ordre et commente un grand nombre de documents concernant la vie de l'Union des Compositeurs et des Musicologues Roumains, depuis sa fondation en novembre 1920 et jusqu'à nos jours. Ses sources d'information furent des procès verbaux de séances de toutes sortes, des sténogrammes, des actes juridiques, des comptes rendus, de la correspondance, des situations financières, des documents d'archives, des notations biographiques, des monographies, des études, des publications périodiques, des affiches, des programmes, des manuscrits musicaux, des partitions imprimées, des catalogues etc., etc. – une quantité immense de documents authentiques, assidûment et passionnément cherchés par Octavian Lazăr Cosma, étudiés et systématisés au long des années. Tous ces témoignages – les zones lumineuses aussi bien que les zones ténèbreuses de l'ancienne Société des Compositeurs et des Musicologues Roumains – se déroulent dans une narration chronologique passionnante, comme dans un roman d'aventures qui nous permet de constater qu'en dépit de véritables guerres idéologiques, politiques, d'intérêt de groupe, en dépit des vicissitudes de toutes sortes, l'unité de l'Union est restée inaltérée, l'institution a suivi sans arrêt sa destinée pendant 75 années, comme nous le constatons aujourd'hui avec joie et avec l'espoir, aussi, qu'elle continuera cette voie conséquemment. *Universul muzicii românești* (L'univers de la musique roumaine) est le miroir vivant d'une institution d'art et de culture roumaine dans laquelle nous, aussi bien que les générations futures, retrouvons notre passé, lumineux ou trouble, soumis aux temps que nous avons vécus. C'est ce que les musiciens roumains, du passé ou du présent, ont construit, ont démolî

ou ont reconstruit dans cette fondation de notre vie spirituelle, à laquelle se lient nos meilleurs espoirs.

La structure de cet impressionnant ouvrage est formée de six amples parties, dont la dimension dépend du nombre et de l'importance des événements et des directions qui se sont succédé; la narration suit le cours chronologique des années. Après un bref *Préambule*, concentré dans les limites expositives de la conception de l'auteur concernant la structure de son livre, suivent:

La I^e partie, *Affirmations*, qui contient de nombreuses allusions à la genèse de la Société des Compositeurs Roumains, vise la période comprise entre 1920 et 1943, lorsque la direction appartenait à Georges Enesco et le secrétariat à Constantin Brailoiu, giré par l'autorité incontestable du maître. Il y a des documents qui témoignent des moments importants de l'affirmation et de la reconnaissance officielle juridique de la Société des Compositeurs Roumains, des premiers concerts, des premiers enregistrements, des festivals, des prix, aussi bien que des conflits entre les membres de la Société. C'est une longue période, de 23 ans, pendant laquelle il y a eu de nombreux événements d'une grande importance pour la stabilité de la Société des Compositeurs Roumains.

La II^e partie, *Facteurs destabilisants*, de proportions plus réduites, contient des références sur les faits passés entre 1944 et 1949, lorsque le président, pour deux ans seulement, fut Enesco et le vice-président Mihail Jora. C'est la période pendant laquelle l'Etat commence à

manifester sa tutelle, par les épurations, les démissions commandées, la politisation de l'Union, l'introduction du service des cadres, etc.

La III^e partie, *Facteurs détracteurs*, réunit des documents datant des années 1949–1954, lorsque Matei Socor était le président. C'est la période la plus ténébreuse dans l'existence de l'Union, c'est l'époque du processus idéologique forcé, commandé, continu. C'est la période des résolutions et des séances plénières d'incriminations, des conflits des intérêts de groupe, des louanges à l'adresse de Staline et de la Grande Union de l'Est, de la rééducation idéologique des musiciens et des irrégularités dans la gestion de l'Union. Les héros de cette période manifestent leur présence en lisant leurs propres textes dans les séances et en publiant dans les périodiques. Reste mémorable la séance du Conseil des Ministres, lorsque Ion Dumitrescu dévoile toutes les irrégularités de l'Union des Compositeurs en déterminant la démission de Matei Socor et du Comité de l'Union. Mais, comme des personnages politiques influents furent impliqués dans des situations douteuses, dans des scandals financiers, aucune mesure judiciaire ne fut prise, sauf les soi-disant «mesures organisatrices».

La IV^e partie, *Implusions*, contient des documents et des références aux années 1954–1977, lorsque Ion Dumitrescu est élu premier secrétaire et ensuite président de l'Union des Compositeurs. Ce qui caractérise cette période c'est qu'elle a jeté les bases d'une nouvelle organisation de l'Union, l'idée du développement de la création musicale sous tous ses aspects étant prioritaire. De nouvelles générations de compositeurs et de musicologues sont entrées dans l'Union, en apportant et en imposant des conceptions et des styles différents. Sans doute, il y a eu, aussi, dans cette période, de nombreux moments difficiles, de tension, provoqués de l'intérieur ou venus de l'extérieur. Il nous est difficile de les mentionner, les textes sélectionnés par l'auteur aussi bien que ses commentaires en parlent assez. Mais nous ne pouvons pas nous arrêter sur le moment final de cette période, pareil en quelque sorte à celui de la période antérieure,

seulement, cette fois-ci les aspects négatifs et positifs se sont inversés. Le 3 février, un morne jour d'hiver, marque le jour le plus dramatique dans la vie de l'Union des Compositeurs: les forces du pouvoir dictatorial renversent les valeurs, en imposant, d'une façon discréptionnaire et impertinente, l'élimination du président Ion Dumitrescu. Sur de nombreuses pages, Cosma décrit les héros et la manière dont s'est déroulée cette séance provoquée par les organes du parti à l'aide de leur illustre représentant Cornel Burtică, séance que beaucoup d'entre nous n'oublieront jamais.

La V^e partie de l'ouvrage, *Inerties*, concerne la période des années 1977–1989. L'Union se trouve tour à tour sous la direction de Petre Brâncuși, jusqu'en 1982, et de Nicolae Călinoiu, jusqu'en 1989. Du point de vue de l'organisation il y a eu peu de changements, en échange, «l'alliage politique» spécifique à l'époque Ceaușescu, autre que celui des années du prolektcultisme, s'est accentué, mais il fut tout aussi nocif pour la création et la vie musicale roumaine. La dégringolade idéologique a mis son empreinte sur l'activité de l'Union également: les cénaclés de moins en moins nombreux finirent par disparaître, la création devait, par des méthodes sophistiquées, avoir un message politique militant; l'Union fut tout simplement chassée du Palais Cantacuzène, elle dut souffrir des pertes substantielles, les changements au sein du Comité furent à la discréction des autorités dictatoriales de l'Etat, etc. Tout était mis en mouvement en vertu d'une inertie directionnée par les forts du parti à l'aide des activistes respectifs. Et pourtant, les compositeurs et les musicologues roumains ont trouvé cette fois-ci également la voie de l'affirmation d'une création de valeur, d'une culture musicale axée sur les valeurs patrimoniales de notre passé d'art et de culture, de telle manière qu'autant la création proprement dite que la musicologie ont réussi à imposer leurs valeurs à travers les méandres de l'idéologie communiste, réalité qui ne saurait être contestée.

Après ces 12 années d'inertie nous arrivons à la VI^e partie de l'ouvrage, *Nouvelles dimensions*.

Cette étape débute en décembre 1989, au moment de la soi-disant Révolution et finit en 1995. Pascal Bentoiu fut pendant deux ans le président de l'Union, suivi par Adrian Iorgulescu, l'actuel président, tous les deux choisis démocratiquement par l'Assemblée générale des membres de l'Union des Compositeurs et des Musicologues Roumains. Nous savons, tous, ce qui s'est passé pendant cette période; Octavian Lazăr Cosma fait usage de la même méthode chronologique et suit le déroulement des événements, ainsi que l'évolution des personnes qui ont participé activement aux progrès de l'Union.

Les six grandes parties du livre préparé et dédié au 75^e anniversaire de l'Union des Compositeurs et des Musicologues Roumains sont suivies d'un surdimensionné Index des noms et d'un groupage de photos des membres marquants de l'Union. L'auteur n'a pas inséré dans le volume une Bibliographie qui pourrait, par elle-même, constituer un livre à part, de grandes proportions, les 482 pages de notes pouvant s'y substituer. Le livre, paru aux Editions Musicales, avec la subvention du Ministère de la Culture, au cours du mois de novembre 1995, à l'occasion de l'anniversaire de l'Union, n'est pas un livre à raconter, il doit être lu et commenté, parce que chaque paragraphe, chaque ligne extraite par l'auteur des documents, intégralement ou fragmentée, a une signification particulière, soit artistique, musicale, soit politique, idéologique. Quant aux documents, aux sources d'information, nous ne doutons pas de leur authenticité, ils proviennent d'un fonds assez diversifié, mais, sans doute, indiqué. Nous accordons dans ce sens notre entier crédit à l'auteur. La citation fragmentaire de certains documents a été faite avec parcimonie dans l'intérêt d'une idée visée par l'auteur, en concordance avec les événements présentés; les passages choisis, mis en évidence par des guillemets ou par des résumés concentrés sont en consensus avec les situations du moment décrit. Pourtant, il y a certains événements trop sommairement présentés, ou même ignorés, d'autres qui nécessiteraient un plus de commentaire, il y a des situations

exigeant un surplus de bibliographie explicative. Mais, est-ce qu'un tel ouvrage peut jamais être exhaustif? Difficile à croire! Les commentaires de l'auteur sont toujours à l'objet, souvent lapidaires ou incisifs, mais toujours dans l'esprit et la lettre du document. Au point de vue de l'objectivité du commentaire, nous laissons aux lecteurs le devoir de l'analyse. Il faut dire que c'est difficile pour un auteur impliqué dans le déroulement des événements présentés d'être d'une objectivité absolue, du moment où il vit lui-même les faits dont il connaît les conséquences et le dénouement. L'auteur affirme dans le Préambule qu'il s'est moins arrêté sur la création proprement dite, sur ses directions de développement, sur sa nature stylistique, pour se concentrer davantage sur son côté historiographique, sur le déroulement des événements organisationnels, législatifs, socio-économiques, politiques, idéologiques, etc. qui se sont passées pendant 75 ans. Contraint par le volume excessif d'informations, l'auteur a accordé moins d'attention à l'activité des filiales et des cénacles provinciaux.

Nous nous posons la question si la publication de ce volume de documents était nécessaire, compte tenu du fait qu'il dérangerait (nous en sommes sûr) certaines susceptibilités. Notre réponse est affirmative. *Universul muzicilor românești* est l'histoire de notre Union, que nous devons connaître telle qu'elle fut: bâtie par plusieurs générations de musiciens, pendant 75 ans, telle qu'elle est présentée par les documents du temps.

Et nous devons assumer la responsabilité de nos actions, bonnes ou mauvaises, dans l'esprit de l'objectivité la plus élémentaire. Nous et les générations futures, nous devons savoir qui furent nos prédecesseurs, ce qu'ils ont fait et ce que nous faisons nous, ceux qui continuons d'écrire cette histoire. Nous ne pouvons finir sans réciter le texte d'une prière de l'office liturgique:

*Doamne, Doamne,
Căută din cer și vezi,
Să cercetează lumea aceasta
Pe care a sădit-o dreapta Ta
Să o desăvârșește pe ea.*

*Mon Dieu, mon Dieu
Des cieux, cherche et crois
Et examine le monde
Que tu as créé
Et fais-le s'accomplir.*

Titus Moisescu

GHEORGHE C. IONESCU, *Lexicon al celor care, de-a lungul veacurilor, s-au ocupat cu muzica de tradiție bizantină în România*, București, Ed. Diogene, 1994, 380 p.

Une idée exceptionnelle, traduite dans un authentique acte de culture, dont l'absence était douloureuse, est réalisée par l'éminent professeur Gheorghe C. Ionescu, qui met à la disposition des personnes intéressées par ce domaine, des spécialistes et des non-spécialistes, également, le premier instrument de travail pour la byzantinologie musicale, l'histoire de la pédagogie, l'histoire de la musique, de l'art calligraphique et littéraire de notre pays. Car ce «*Dictionnaire de ceux qui, durant les siècles, ont été préoccupés par l'étude de la musique de tradition byzantine en Roumanie*» réunit dans ses 380 pages des noms illustres d'auteurs, traducteurs, musicologues, maîtres de psaumes, copistes et interprètes qui ont contribué à la création et à la conservation d'un inestimable patrimoine de spiritualité orthodoxe, manifestée dans la pratique religieuse actuelle ou conservée aux fonds des archives nationales ou de l'étranger.

Chaque portrait est formé de certaines données, connues jusqu'à présent, ou inédites, issues des manuscrits qui se trouvent à l'attente des chercheurs capables de les mettre en lumière et en valeur. De cette manière, l'auteur réalise une synthèse biographique de chaque figure proéminente, accompagnée d'un appareil et d'une bibliographie tout aussi riches et documentés.

En partant du grand chancelier, Filos, du Divan de Mircea cel Bătrân, entré dans l'histoire de l'orthodoxisme roumain, de la littérature et de la musique sous le nom monastique de Filotei

de Cozia, venu du nom de l'ancien monastère qui a assisté à ses efforts de chantre, hymnographe et professeur de *Psaltikie*, auteur des bien connues *propeia*, *veliciani*, ou *mesures*, le fil de ces personnalités complexes (théologiens, gens de lettres, musiciens, interprètes et créateurs, professeurs, etc.) s'arrête aux grands espoirs du domaine, les jeunes Gabriel Oprea et Marian Fărtătă, étudiants de la section de Musique religieuse de l'Académie de Musique de Bucarest et de la Faculté de Théologie. Le fait même de présenter des personnalités différentes est illustratif pour la vaste aire d'investigation: on commence avec Sabbas le Goth et Maximus (IV^e siècle), l'évêque Niceta de Remesiana (IV–V^e siècles) pour continuer avec le moine de Cozia, Filotei, connu également dans d'autres pays orthodoxes et avec tous les autres grands protochantres roumains connus dans notre musicologie.

Le livre s'occupe également des deux autres Filotei, illustres personnalités du domaine: Filotei – l'évêque de Buzău, l'un des hiérarches qui ont soutenu la musique religieuse – et Filotei sin Agăi Jipei, l'auteur de l'équivalent de la *Bible* de Bucarest – la *Psaltikia roumaine* – qui a pénétré non seulement toutes les provinces roumaines, mais elle est arrivée jusqu'au Mont Athos.

Parce qu'il ne s'agit pas d'un exemplaire unique, il faut également mentionner les trois Macaire, entrés depuis longtemps dans l'histoire de notre littérature théologique et dans celle de la musique roumaine: Macaire le Diacre de Dobrovăț, chantre et copiste aux XV^e–XVI^e siècles, représentant de l'école musicale du Monastère de Putna, à côté d'Evstatie Protopsaltul, Domețian Vlahul et Theodosie Zotica, dont le manuscrit musical fut découvert au Monastère Leimonos de l'île de Lesbos, récemment publié par Titus Moisescu, après avoir attiré l'attention d'éminents spécialistes européens tels Anna Pennington et Dimitri Conomis; Macaire Ierodiaconul, chantre et copiste au Monastère de Slatina (XVIII^e–XIX^e siècles) c'est celui qui calligraphie en 1813 une *Anthologie* des psaumes en notation cucuzéienne; et Macaire Ieromonahul, théoricien bien connu, chantre, compositeur et

professeur du début du XIX^e siècle qui donne aux églises et aux monastères roumains les premières œuvres musicales imprimées en langue roumaine: *Théoretikion*, *Anastasimatar* et *Irmologion*, toutes, publiées à Vienne, en 1823.

Le livre représente une synthèse à jour des préoccupations de reconstitution du riche patrimoine spirituel, liturgique, surtout et une ouverture vers la reconsideration d'un trésor d'une grande valeur documentaire et pratique. Tandis que les splendeurs du Voroneț, de Moldovița, de Sucevița, de Humor, de Curtea de Argeș, de Trei Ierarhi, de Horez sont devenues des repères roumains de la spiritualité orthodoxe et européenne, les manuscrits musicaux (plus de 1000 exemplaires) contenant des chants liturgiques, tout aussi précieux, nous sont parvenus sans qu'on connaisse entièrement leur importance et leur prix. C'est pourquoi cet ouvrage essaye un premier acte de justice, en présentant aux lecteurs les figures proéminentes du domaine, autant du pays que de l'étranger, vivant dans d'importants foyers de culture musicale orthodoxe: Cozia, Brașov, Neamț, Putna, Iași, Slatina, București, Buzău, Ciolanu, Curtea de Argeș, Râmniciu-Vâlcea, Craiova, le Mont Athos, etc. C'est en même temps une invitation directe à redécouvrir les grandes valeurs de notre musique liturgique, à une époque de redressement de l'orthodoxisme roumain et de ses offices divins.

Le livre s'adresse non seulement aux musiciens et aux théologiens, mais aussi aux historiens de notre littérature et culture. On peut y trouver des repères pour vérifier des considérations précédentes, car sans cette littérature liturgique destinée au chant, on ne peut pas reconstituer entièrement le processus de la formation de la langue roumaine littéraire. La diminution ou l'omission volontaire du rôle des manuscrits et des livres liturgiques dans cet ample processus n'est pas seulement une injustice historique, mais peut mener à des conclusions erronées. Il faut faire justice au chant religieux et à son rôle dans ce processus, parce qu'il est le principal moyen d'instruction chrétienne, à côté des *Evangiles* et de *l'Apôtre*. Ce n'est pas par hasard qu'on peut enregistrer

un véritable parallélisme entre la *Bible de Bucarest* (1688) et la *Psaltikie roumaine* (1713) de Filotei sin Agăi Jipei; il paraît qu'à la traduction de la première, l'auteur de la seconde a participé activement. Des métropolites érudits, tel Veniamin Costache ou Iosif Naniescu aident directement à la promotion d'une musique de la plus authentique facture byzantine, en invitant à Iași des protochantres de Constantinopole, de l'église de la patriarchie œcuménique et en contribuant à l'affirmation des indigènes, tel Macaire Ieromonahul ou Dimitrie Suceveanu, figures représentatives de la dernière phase du processus de roumanisation des chants religieux. Les deux sont restés pour l'histoire de la musique roumaine les interprètes sans égal et les auteurs des chants perpétués aujourd'hui encore dans la pratique religieuse.

L'effort matériel de l'auteur est tout aussi exemplaire, il a fait imprimer le livre avec des ressources matérielles propres, la passion pour le champ culturel et théologique analysé dépassant beaucoup les soins quotidiens.

Ce dictionnaire est une véritable pierre de fondation d'une nécessaire histoire de la musique byzantine de notre pays et de quelques chapitres fondamentaux de la culture roumaine. Il mérite l'attention de l'Académie Roumaine pour l'un de ses prix.

Vasile Vasile

Il faut encore souligner, la Quadriennale de Prague est sans doute devenue la plus importante exposition internationale de scénographie de notre temps, grâce à l'intérêt particulier des thèmes proposés, illustrés d'une manière édifiante dans les pavillons des pays participants, et grâce, également, à l'utilité des débats organisés, des contacts et des échanges d'idées professionnelles. PQ 95 – selon le sigle partout annoncé dans «la ville d'or» assiégée par une foule de touristes – a eu, en plus, une atmosphère spéciale, propre aux fêtes culturelles. Comme toujours, le principal mérite dans l'organisation l'a eu l'Institut de Théâtre (Divadelní Ustav) de Prague qui, avec une compétence irréprochable a tout préparé (commissaire général: Helena Albertová). Sans doute, l'expérience des éditions antérieures a joué son rôle important–tous les leviers nécessaires au montage d'une manifestation d'une telle envergure ont fonctionné avec précision et efficience. (On peut mentionner que dans ce pays la scénographie n'a jamais été une «Cendrillon» marginalisée, tolérée de temps en temps, ou superficiellement traitée dans les revues culturelles. Depuis l'entre-deux-guerres, la préoccupation pour la scénographie – domaine dans lequel s'impose une pléiade de créateurs de valeur – s'est fréquemment affirmée ici, dans de nombreuses publications de spécialité).

La quadriennale a été une belle réussite. À l'inauguration le président Václav Havel, lui-même un dramaturge bien connu, l'a honorée de sa présence. Pour une semaine entière, l'édifice expositionnel du parc Central de Prague est de nouveau devenu le lieu de prédilection pour la rencontre des créateurs de théâtre, pour les entrevues amicales occasionnant des informations réciproques, des discussions professionnelles et d'éventuels projets de collaboration. Les organisations

internationales des scénographes, des techniciens et des architectes de théâtre, des critiques et des chercheurs théâtraux (OISTAT, AICT, FIRT) ont profité du moment pour organiser des congrès et des sessions périodiques, des symposiums, des séminaires. Les critiques qui, dans leurs articles n'ignorent pas le décor et les costumes, les chercheurs qui étudient le théâtre dans ses relations avec les beaux-arts ont eu, eux aussi, leurs heures fastes (la section des études du théâtre tchèque de l'Institut de Théâtre – en collaboration avec le Département de Théâtrologie de la Faculté praguaise de Lettres et la Section d'histoire de la scénographie de FIRT – a organisé deux jours de communications très intéressantes, *Quand le théâtre et les beaux-arts se rencontrent*, pour lesquelles il faut remarquer les efforts conjugués d'Eva Šormová et de Christine White).

Une constellation d'expositions complémentaires, bienvenues dans leur diversité, a accompagné l'Exposition-amiral. Dans l'enceinte de cette exposition même il y avait une rétrospective Josef Svoboda, parfaitement mise au point; avec des documents vidéo qui présentaient, en évolution, l'apport de l'éminent scénographe tchèque à la vision et à la technique du spectacle contemporain. Dans le même cadre généreux on pouvait assister à une démonstration, riche en promesses, des écoles de scénographie de nombreux pays, très instructive pour ce que les jeunes gens peuvent réaliser sous la direction de professeurs d'élite. Dans d'autres coins de la ville (parfois difficilement trouvables) il y avait des expositions du costume

baroque, de l'architecture théâtrale et du cubisme dans l'art décoratif tchèque (avec un extraordinaire parfum d'époque), de l'affiche bulgare, de la scénographie polonaise au long de son histoire, des solutions spatiales dans le théâtre anglais. Maintenant, pour la première fois, on a initié une exposition des livres et des publications consacrés à la scénographie, dont certains furent médaillés pour leur qualité, tel le superbe volume de la laborieuse spécialiste Vera Ptáčková, qui passe en revue toutes les quadriennales praguaises durant les trois décennies.

A la recherche de l'espace théâtral a été le thème incitant depuis longtemps annoncé pour cette quadriennale. En fait, ce n'est pas le processus de recherche avec ses phases et ses critères qui est apparu dans l'exposition, mais surtout son résultat final: la solution adoptée, l'option concrète, donc, l'espace trouvé. Cette fois-ci, l'attention des exposants s'est surtout arrêtée sur les nouvelles conditions de réalisation scénographique du spectacle, en constituant, pour le public, de nouvelles conditions de réception, au-delà de la persistance justifiée de la boîte scénique «italienne» du théâtre soi-disant traditionnel. Pourtant, il s'agit d'une nouveauté saisissable depuis longtemps, de recherches qui se sont imposées dans une diversité de procédés et modalités dramatiques qui ne sont pas récentes, mais qui, maintenant, à Prague, ont été comprises dans un bilan utile, de dernière heure, réalisé sur différents méridiens. Ce sont des recherches dirigées vers la découverte d'une ambiance génératrice d'atmosphère, apte à réveiller un certain état général, à transmettre au public une certaine signification d'ensemble. L'adéquation et le fonctionnalisme de l'espace trouvé s'apprécient par rapport au but, soutenant ainsi la vision et les intentions du metteur en scène. Ces lieux distincts – à la différence des salles traditionnelles – deviennent une sorte de matrice suprascénographique du spectacle, par laquelle on agit sur l'imagination, le subconscient, l'horizon d'attente du public.

Pour obtenir un tel espace théâtral on a rénové et modifié les anciennes salles publiques,

comme en Espagne, mais également des fabriques désaffectées, comme en Angleterre ou une tannerie hors d'usage, à Chypre. Dans certains pays, comme la Grèce ou la Syrie, les ambiances architecturales conservées depuis des millénaires, permettent des mises en scène qui suggèrent la continuité et les différences entre le mythique antique et l'imaginaire moderne. Parfois, l'espace est choisi pour la patine du temps, la résonance historique, le frisson des vestiges animés par la fiction, en provoquant la mémoire affective ou l'imagination culturelle. Mais un gigantesque déroulement de mythologie, qui vient de renaître dans une atmosphère de carnaval, peut être réalisé d'une façon impressionnante et sur un stade bâti à notre époque à l'ouverture des Jeux Olympiques de Barcelone. Ce qui est important, c'est l'émotion provoquée par la vue de la foule en mouvement, dans une vaste manifestation de rythme et de couleur. Les photographies et les copies vidéo qui apportent ce type de spectacle dans l'exposition – de l'Espagne ou, avec d'autres images, des Etats-Unis ou du Canada – retiennent l'ampleur du déroulement spatial parcouru avidement par l'œil enchanté.

La Grande-Bretagne nous a offert une exposition exemplaire, systématiquement illustrée, de la diversité des conditions actuelles de représentation: la scène italienne, élizabéthaine, l'espace polyvalent, le studio intime, le lieu théâtral aménagé dans des fabriques, sur un chantier ou dans un parc, le théâtre adaptable selon les exigences de réception fixée par le metteur en scène et la relation toujours régénérée entre les acteurs et le public. Le théâtre est fait partout – dans le pavillon des Etats-Unis nous pouvons voir: dans une salle (soit même une salle de musée, où l'obsession du temps et la provenance des objets sont orientées par le metteur en scène dans le sens qu'il désire), dans les rues et aux marchés peuplés ou sur une plage presque déserte.

En même temps que l'espace théâtral trouvé, libéré de la tradition «italienne», instauré dans toutes sortes d'ambiances avec lesquelles il entre d'habitude dans un rapport significatif,

Fig. 1. – L'Exposition suédoise.

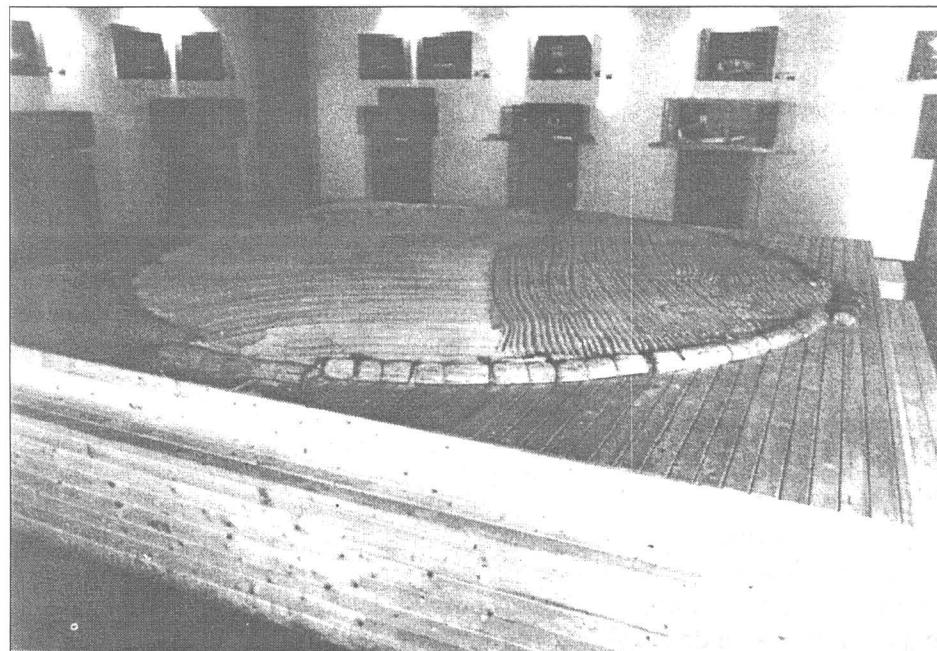
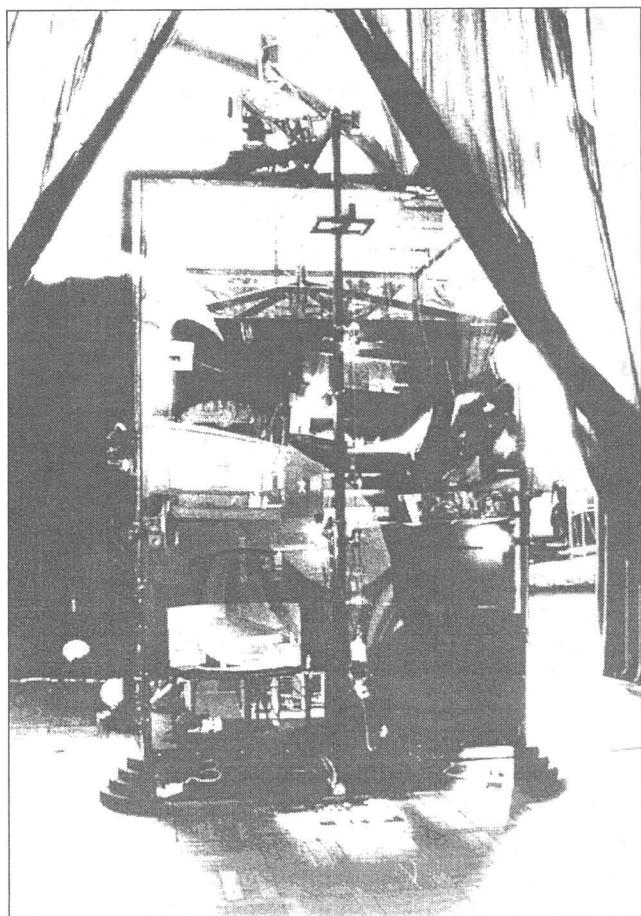


Fig. 2. – L'Exposition japonaise.



s'affirme – sans doute à la suite, mais sous de nouveaux aspects – l'espace construit, d'une architecture et d'une technique spécialement conçues. On obtient des complexes spatiaux multifonctionnels – par exemple, aux Etats-Unis, au Canada – avec de nombreuses surfaces de jeu, permettant une structuration scénographique et interprétative très dynamique, la simultanéité et la cohésion des suggestions visuelles. Les espaces pour les interprètes sont établis à des distances et niveaux différents, accessibles à l'aide des échelles et des passerelles (au but d'une théâtralité vigoureusement manifestée), disposés en anneaux concentriques, entourés par le public, comme au théâtre tchèque *Spirala*.

Sans avoir l'ambition d'un panorama exhaustif, sans viser exclusivement les dernières nouveautés liées au thème proposé, la quadriennale a clarifié des intentions et des réussites remarquables, en soulignant davantage la durabilité depuis des décennies de certaines pratiques scénographiques.

Les modalités d'exposition se sont exprimées par des solutions formelles plus ou moins imaginatives et éloquentes. Sans doute, l'exposition ordinaire qui informe à l'aide des

esquisses, des maquettes, des costumes, des photographies, des images vidéo reste valable. Elle illustre d'une manière sélective et, nous supposons, représentative, parfois ayant un accent publicitaire ou une tonalité didactique, des préoccupations et des orientations scénographiques, faisant à la fois allusion à la situation d'un mouvement théâtral. Compte tenu de ces limites, cette modalité peut être totalement satisfaisante. C'est pourquoi le fait d'avoir décerné *Le Trige d'or* au Brésil, pour cette manière expositionnelle, pertinente et clarifiante, récompensant la précision de la correspondance avec le thème proposé par la quadriennale, ne surprend pas du tout. Résolue d'une façon plus imaginative, l'exposition des photographies du théâtre chilien était faite sur le sol, sur un podium en pente, sur lequel le visiteur marche en regardant les images du haut en bas, l'ordre et la compréhension de ce qu'il voit dépendant des caprices de son déplacement. La Slovaquie a préparé un praticable en pente, offrant des photographies et des esquisses de décor sur l'un de ses côtés, et sur l'autre, des bancs pour ceux qui désiraient regarder à la télé des séquences de spectacles prestigieux. Quelquefois, l'imagination était égale à l'ingéniosité technique: c'est le cas de

l'installation suédoise douée de plusieurs étagères sur lesquelles étaient présentées des maquettes de décor.

D'autres fois, les organisateurs ont désiré que la modalité d'exposition stimule, à son tour, une incomparable émotion, une atmosphère propre, qu'elle soit le support d'une vision théâtrale – appartenant à la tradition, à la modernité ou à la postmodernité – et en même temps d'un spécifique culturel (tels qu'ils se présentaient dans les périphéries de la Chine, du Japon, de la Syrie ou du Mexique).

La solution expositionnelle définit, fréquemment, des dominantes et des continuités stylistiques, une «marque» scénographique reconnaissable: austérité et symétrie associées avec une prégnance sensorielle au secteur japonais; imagination fascinante, effets de lumière, mannequins d'une beauté étrange, symboles, reflets choquants, au secteur polonais... Ou elle peut être fortement évocatrice avec son mélange de réalité et d'apparence scénique, d'une sensorialité maximum. Ainsi Segheï Barkhine présentait un dispositif en bois, avec des vestes matelassées et des bonnets noirs, dont certains portaient l'inscription teinte en blanc, *la Russie* –

des débris butaforiques. Le sentiment transmis progresse lorsqu'on s'approche d'un tas de chaussures tournées, évoquant l'humanité détruite des goulags, auprès desquels se trouve, fantomatiquement blanche, la maquette d'un bâtiment de théâtre traditionnel, jadis symbole de la culture officielle. Le pavillon de la Slovénie communiquait au visiteur un état similaire, mais ayant une signification avec une autre adresse: construction pourvue de grilles noires, hautes, douée de deux appareils TV avec des spectacles filmés (du théâtre surtout violent) et, contrastant, une fenêtre suspendue, ouverte vers un paysage idyllique peint, incroyablement tranquille.

Illustrant une autre zone du théâtre européen, la Belgique a placé son petit écran aux images de spectacles et aux déclarations de metteurs en scène, dans une ambiance totalement différente, éblouissante, réalisée de panneaux argentés en verre (et des vitrines contenant des centaines de verres en cristal) qui suggèrent – avec une onde d'humour peut-être – la lumière aveuglante des foyers, et, par les tables blanches immaculées, le festin artistique. L'humour de la métaphore expositionnelle se retrouve également dans d'autres solutions, comme, par

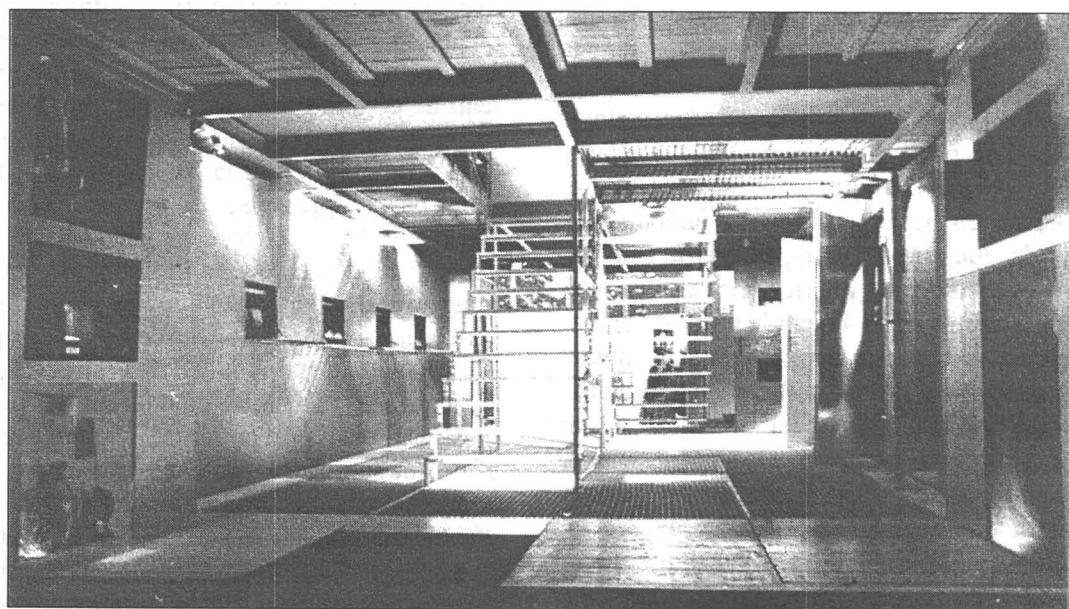


Fig. 4. – L'Exposition allemande.

dispositif à l'intérieur duquel les pas s'enfonçaient dans un tapis noir, bruisant, formé d'apparentes feuilles mortes, en réalité,

exemple, celle présentée par la Bulgarie: une sorte de tente tubulaire, sur un cadre en plastique, en couleurs de fête populaire (grenat,

orange, bleu, jaune), semé à tout pas de petites protubérances, des obstacles amusants pour le visiteur, qui n'était pas du tout empêché d'apprécier l'excellente qualité professionnelle des esquisses scénographiques. Dans le secteur islandais, l'humour avait sa souce dans l'humour lui-même (possible dans une certaine optique) de la convention théâtrale, dont la réception est facile lorsqu'on se meut parmi les éléments de récusite suggestive, nécessaires à une tragédie sanglante comme *Macbeth*, qui semblent totalement différents vus de près et en dehors de la situation dramatique, de la tension du jeu des acteurs.

Facile à identifier grâce à ses couleurs dominantes, le rouge, le blanc et le vert, le pavillon hongrois invite à un jeu avec l'illusion et l'électronique à la fois. Empruntée probablement à un décor naturaliste reconstitué, une loge de théâtre a été amplifiée avec des marches d'accès vers un couloir étroit, pourtant, lieu d'exposition d'une série d'images de spectacle (parmi lesquelles des mises en scène de J. Taub). Mais, au-delà de ce parcours un peu aggloméré, on pouvait s'asseoir à l'aise sur le gazon artificiel en marge de la loge et regarder des séquences scéniques sur de petits écrans enterrés, comme dans de petites eaux cristallines.

Le rapport modifiable image-parole et sa capacité d'inciter l'imagination du spectateur ont été visés par l'expériment spatial anglais, fondé, paraît-il, sur nos capacités de «voyeurisme». Une petite cabine métallique, douée de quelques viseurs, ne permet qu'au regard de pénétrer à l'intérieur riche en détails de toutes sortes, suffoqué par le mobilier et par des objets usés par le temps, émanant même une subtile odeur d'antiquaille et de poussière. Les viseurs sont placés de telle manière qu'on ne peut recevoir de chacun qu'une certaine partie de l'intérieur, strictement délimitée, c'est pourquoi on ressent le besoin de regarder à travers tous, pour avoir une image plus complète, pour unir mentalement les fragments visuels, toujours avec la sensation que quelque chose vient de nous échapper. On obtient quelques «natures mortes» – d'une intangible, donc, irritante réalité – mixées avec un flux sonore unique, avec le dialogue de deux personnages

qui leur donne une vie apparenue, compte tenu du fait qu'il ne s'agit que d'une discussion sur l'écran d'une télé oubliée ouverte...

Le visiteur n'effectue plus un simple déplacement, monotone, contemplatif parmi les exposés, mais on cherche, par différentes méthodes, de l'impliquer, parce qu'on lui prétend «des actions» et des réactions qui dynamisent son trajet de réception, en augmentant son attention vis-à-vis de ce qui l'entoure. L'Allemagne a donc proposé un espace étagé, avec des sollicitations et des offres multiples, aussi, doué au point de vue documentaire de maquettes dans des vitrines, et de tiroirs aux albums photographiques, représentant les réalisations de fameux scénographes (F. Häning, R. Ebeling, P. Schubert, H. Meyer). A l'étage, d'où on descendait difficilement, il y avaient des maquettes, des niches avec des mannequins, des miroirs reflétant sa propre image, et, également, un vidéo avec des spectacles enregistrés.

D'un carnet de notations nous retiendrons quelques constatations qui n'ont pas la prétention de définir la situation et les tendances actuelles de la scénographie, mais remarquent seulement ce qui a été prédominant à un niveau professionnel particulier, dans cette quadriennale. Sans doute, nous ne pouvons pas élargir ou généraliser nos remarques, compte tenu de certaines réponses approximatives au thème de l'exposition ou même de leur absence (des scénographes de la France ou de l'Italie n'ont pas été présents). En dehors du contact direct avec le spectacle, nos observations – qui concernent des esquisses préliminaires et des images photographiques finales – retiennent surtout les aspects plastiques de la scénographie et moins leurs possibilités spécifiques d'intégration, la manière dont ils ont fonctionné théâtralement. C'est pourquoi il faut relever les efforts de suppléer les carences du contact avec le spectacle à l'aide de maquettes (parfois, de démonstrations sur des maquettes de grandes dimensions) et, comme nous avons déjà mentionné, à l'aide d'enregistrements vidéo. Pourtant, dans les conditions de l'exposition, on remarque surtout les directions stylistiques, les sources iconographiques d'inspiration, l'appartenance conceptuelle des images scénographiques. Donc, nous allons souligner:

– l'intérêt minime, mais motivé, pour l'unité la dérision ludique et le monumental impressionnant – qui concourent pour influencer le public au point de vue émotionnel. L'hétérogène (de l'architecture du décor aux détails concrets) se justifie par la tendance vers la liberté des configurations, mobiles et diverses, au cours du spectacle, qui propose des interférences symboliques ayant une vaste ouverture culturelle. La combinaison entre le baroque, le naturalisme et le modernisme peut mener (et c'est ce que l'on désire) à un «dialogue» ou à un jeu (marqué d'une manière grotesque) des formes architecturales et plastiques, qui soutient le choc sensoriel et visionnaire de la solution scénographique, mais, bien sûr, est déterminé par les significations du spectacle. Il s'agit ici, sans doute, de cet esprit postmoderniste en vertu duquel on «cite» pragmatiquement, on compose des stratégies scénographiques qui utilisent des stylisations expressionnistes, «de nouvelles objectivités», des symboles plus ou moins intelligibles (freudiens, ésotériques, occultes), des visions surréalistes ou du théâtre absurde, oniriques, carnavalesques...;

– le kitsch peut entrer dans cette combinaison (ou peut en résulter). Il apparaît avec sa valeur de révélation psycho-sociologique, délibérément introduit (et, peut-être, involontairement?). Il est parodié ou il appartient au spectaculaire cinématographique, très attractif, comme l'apanage d'une mentalité populiste dans le théâtre;

– la technique intervient parfois avec une extrême évidence dans la scénographie, rendant possible des constructions métalliques, étagées, énormes, des installations ramifiées de lumière, des projections immenses–toutes dictées par l'action représentée, mais surtout, par la nécessité de satisfaire à un certain goût actuel. Lorsqu'il rencontre le kitsch, le résultat est d'habitude ironique, sarcastique.

Pour la prochaine quadriennale on a proposé le thème *La métamorphose du masque*, en même temps que l'organisation d'un festival adéquat. Nous ignorons si ces propositions sont

jusqu'à présent acceptées. Mais nous considérons que PQ 99, à la fin du siècle et à la veille du millénaire, pourrait inclure aussi bien une exposition rétrospective et prospective, clairvoyante dans les deux sens, donc, attentivement conçue: «Les signes du passé – les signes de l'avenir».

Ion Cazaban

LE MUSÉE DU THÉÂTRE DE BAKU

Dans l'ancien centre de la ville de Baku, dans un édifice du bord de la mer Caspienne, on peut visiter deux musées, également intéressants par la variété et par la beauté des éléments exposés, ainsi que par la manière dont ils sont présentés. Les deux rendent plus facile la relation avec le passé – l'un en réunissant une impressionnante collection de tapis anciens, l'autre, en présentant dans une succession chronologique l'histoire du théâtre azer. On peut dire qu'après avoir visité le premier musée, celui destiné aux tapis, on entre dans le musée destiné au théâtre avec une réceptivité amplifiée par le fait que les thèmes de certains tapis inspirés par les poèmes de Nizami semblent réunir comme sur une scène de théâtre des personnages et des actions, des gestes et des attitudes éloquentes. Les costumes de ces personnages, minutieusement élaborés, en couleurs vives, naturelles, semblent avoir échappé au passage du temps, tout prêts pour un dialogue avec le présent. On est impressionné par le langage iconographique authentique qu'on retrouve dans les copies qui l'imitent mais ne le dépassent pas, parce qu'elles ne bénéficient ni du secret des couleurs naturelles, presque perdu, ni de celui de la fixation des couleurs. Qu'ils soient kilims, sumaks ou zillis, les anciens tapis du Caucase et d'Iran ont à la base un répertoire de motifs ancestraux, résultat de la mémoire collective et d'une tradition orale héritée de mère en fille au cours des générations.

Les premières salles du musée destiné au théâtre prolongent l'illusion du retour dans le

temps, étant donné que par les objets exposés, les costumes de théâtre, par leur coloris, l'exécution fine des broderies, la richesse du matériel nous font penser, tout comme les tapis, aux mains anonymes qui les ont exécutés, en les embellissant et en leur donnant l'éclat d'un monde révolu. Actuellement, le musée expose quelque 87 pièces. On peut voir des manuscrits, des programmes, des dessins, des toiles en huile, des photographies, des instruments musicaux anciens pour les accompagnateurs de spectacles, des maquettes de décor, des livres en édition princeps, des costumes de théâtre, des objets d'emploi personnel qui ont appartenu aux acteurs.

Les débuts du théâtre azer peuvent être établis par l'intermédiaire des dessins d'Azimade, qui reflètent les éléments théâtraux, tels qu'ils étaient aux fêtes populaires – Novruz bairam – la fête du printemps – et Chansei-Vaksei – fête religieuse. A la différence des Géorgiens et des Arméniens qui sont orthodoxes, les Azers représentent une île d'islamisme dans cette aire géographique. L'influence religieuse se répercute aussi dans le théâtre. Un dessin qui représente les habitants de la ville de Baku à la fin du XVII^e siècle décrit par l'intermédiaire des costumes l'appartenance des Azers au monde islamique (les femmes qui portent *tshadra*-le voile, et les hommes, des fez et des culottes larges, Parmi ceux-ci on peut aussi remarquer ceux qui sont habillés de costumes européens, procurés probablement par les voyageurs présents «sur la promenade des Anglais», au long de la mer Caspienne. Dès les débuts, on relève un théâtre aux racines religieuses, mais réceptif par rapport à ce que les étrangers apportaient dans la vie de leur ville.

L'idée de l'organisation du théâtre azer apparaît au XIX^e siècle et s'impose grâce au dramaturge Mirza Fatali Akundov. En tant que dramaturge progressiste, celui-ci pensait que la diffusion des idées avancées ne peut se faire que par le théâtre, en présentant sur la scène les défauts de la société. Entre 1850–1855 il écrit six comédies qui lui ont valu le surnom de Molière du Caucase, dont: *M. Jourdain et le derviche*, *Le Vizir de Cenkoran*, *Gadjî-Kara* en sont les plus connues. Ses comédies ont été traduites en russe et publiées dans le journal *Caucase*. En 1851 elles

ont été jouées sur les scènes de St. Pétersbourg. Arkundov, dont les traductions de l'œuvre avaient circulé en Allemagne, France, Iran, Grande-Bretagne, Turkménistan, désirait que sa création soit également représentée sur la scène du théâtre de Baku-Abia. En 1873, le futur dramaturge Nadjaf Bekvezirov signera la mise en scène du spectacle *Le Vizir de Cenkoran*, en langue azère, avec le concours des élèves de l'école réelle. L'organisation d'une troupe théâtrale avait pris du contour, mais pas de forme. Ce n'est qu'en 1888 qu'on organisera à Baku une troupe de théâtre permanente, sous la direction du professeur Gabib Bek Makmandbedov. Dix ans plus tard, elle sera reprise par le dramaturge Abdul Raguim Akhverdiev, revenu de St. Pétersbourg, après avoir fini ses études. Incité par le jeu des acteurs azers il écrira en 1896 la pièce *Le Nid volé*, dans laquelle il mettra en discussion la situation des femmes azères, qui, à cette époque-là, n'avaient pas d'accès sur la scène.

La fin des années '90 marque un moment important de la scène azère: des artistes d'exception s'affirment et s'imposent. L'artiste Zeinalov avait une vaste culture et parlait quelques langues étrangères. Il a fait briller la scène azère par la multitude et la diversité des rôles interprétés. Il a élaboré sa propre méthode de travail dans la réalisation des personnages, en utilisant son expérience scénique. C'est ce qu'on peut constater dans son manuscrit, également, le *Cahier de théâtre*, qui se trouve parmi les autres pièces du musée. L'artiste tragique Husein Arablinski appartient à la même période. En 1910 il a réalisé le rôle d'Othello, l'une des plus impressionnantes de ses créations. Distribué dans plus de soixante-dix rôles et metteur en scène de plus de trente spectacles, Arablinski était, sans doute, l'un des acteurs les plus chers du théâtre azer. La destinée tragique de cet acteur est liée à l'évolution du théâtre azer. Bien que ses créations se matérialisent au début du XX^e siècle, l'accès des femmes azères sur la scène était toujours interdit. Dans cette situation anormale, Arablinski va réaliser une bonne partie de ses rôles en travesti. La famille de l'artiste jugeait que le métier d'artiste était déshonorant et, en pleine gloire, adulé par ses spectateurs, Arablinski est fusillé par son

cousin. Une impressionnante toile en huile présente le moment de son enterrement. L'assistance, presqu'en totalité masculine, endolorie, muette et menaçante, désire la vengeance de son idole. Ce qui ne tarde pas à venir: les admirateurs de l'art d'Arabliniski tuent celui qui avait enlevé à la scène azère l'un de ses plus grands interprètes. La figure presque légendaire de l'artiste se couvre d'un autre mystère, car personne ne le connaissait de son vrai nom, il avait choisi son pseudonyme de théâtre d'après le nom d'une ville d'Azerbaïdjan.

C'est après ce moment que les femmes azères éduquées commencent à participer à la vie du théâtre. La fille du poète avant-gardiste de la ville de Kuba, Sakina Khanum, met en scène, à l'aide de ses élèves, le spectacle *Elmir Bakrassy*. C'est pour la première fois qu'une femme a le rôle titulaire sur la scène azère et est entourée de personnages féminins interprétés par des femmes.

Djafar Gabarli a écrit une suite de pièces qui ont déterminé le changement des mentalités dans le théâtre azer. Familiarisé avec l'univers de la scène, qu'il connaît depuis l'âge de 14 ans, il donne à presque toutes ses pièces des noms de femmes: *Seville*, *Almas*, *Iasar*, *Aidin*. Elles sont entrées dans le répertoire permanent du théâtre. A l'occasion de la présentation de la pièce *Seville*, une chose significative pour les femmes du public s'est passée. A ce moment-là, elles portaient, même pendant le spectacle, le voile nommé *tshadra*. Le personnage créé par Djafar Gabarli, Seville, nous rappelle Nora d'Ibsen, par le désir d'affirmer son indépen-

dance. Elle annonce qu'elle ne portera plus de *tshadra*. Lorsque l'artiste Davudova fait le geste symbolique de sa libération, en dévoilant son visage, les femmes dans la salle, extrêmement émues, font la même chose. Dans ce spectacle s'affirme, à côté de Davudova, l'actrice Aziza Mamedova et sa fille Sona Hacyevam, interprète connue des années '20. La scène azère est également pénétrée par des interprètes de nationalités différentes: des Russes, des Juives, des Arméniennes.

Pendant les années '30, les acteurs et les dramaturges sont surveillées et persécutés par le pouvoir soviétique. Beaucoup d'entre eux sont déportés ou envoyés dans des camps de concentration. Les pièces de théâtre et les photographies de théâtre sont confisquées. La mémoire du théâtre, à cette époque-là menacée, a été partiellement sauvée par la mère d'un acteur qui a caché les documents, au prix même de sa déportation. Une bonne partie des pièces, qui se trouvent aujourd'hui au musée du théâtre, a été ainsi récupérée.

Il y a ensuite l'époque du théâtre en langue russe, importante, à son tour, car on joue beaucoup de Shakespeare, Dostoïevski, Tolstoï, Ibsen. Sans doute, la bien connue école de théâtre russe s'impose sur la scène du théâtre de Bakou, en faisant paraître la période antérieure éloignée et romantique, telle le caravan-sarai et les contes de *Mille et une nuits*. Et pourtant, l'histoire, telle qu'elle se présente dans les pièces du musée, reste l'histoire de l'émancipation de l'interprète azer et de son art.

Iolanda Berzuc

Né à Bucarest, le 3 août 1929, Alfred Hoffman a fini les cours du Conservatoire bucurestois où il a été l'élève des éminents professeurs Florica Muzicescu et Cella Delavrancea, ce qui paraissait le vouer à une carrière pianistique. Avant même de finir les cours du Conservatoire, Alfred Hoffman travaillait en qualité de rédacteur musical à la Radiodiffusion Roumaine, débutant en même temps dans la prodigieuse activité de critique musical dans la presse écrite. En 1960 il devient chercheur scientifique à l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie Roumaine, s'inscrivant parmi les jeunes gens réunis par le professeur George Opresco sous la coupole de l'institution. Dans cet intervalle, il publie son livre *Drumul operei* (La voie de l'opéra), écrit de nombreuses études dans des revues de spécialité du pays et de l'étranger, en témoignant de ses préoccupations d'historien et il contribue, à côté de ses collègues du secteur de musique de l'institut et d'autres musicologues, à l'élaboration de la monumentale monographie *Georges Enesco* (coordonnée par Mircea Voicana). Il est, lui aussi, l'une des victimes des persécutions manifestées aux moments successifs de l'aggravation de l'oppression communiste et, en tant que personne indésirable, il est obligé de quitter l'Institut d'Histoire de l'Art. Il devient secrétaire musical à l'Opéra Roumain de Bucarest, où il a proposé avec ferveur et compétence une micro-saison théâtrale parallèle, avec de beaux échos à l'époque; mais il paraît qu'une pareille ouverture culturelle ait dérangé les esprits routiniers et obéissants, car il a dû trouver du travail ailleurs; il devient et il reste jusqu'à sa retraite rédacteur de la revue *Muzica*. Son professionnalisme, son exigence ont transformé la rubrique de la vie musicale de la revue en un point de mise; il a lutté en même temps pour le développement du niveau des ouvrages des jeunes, surtout, dans la chronique de spécialité. Ces dernières années, nous avons eu la joie de l'accueillir de nouveau parmi nous, à l'Institut d'Histoire de l'Art, là où sa carrière d'investigateur des valeurs de la musique a ses racines.

IN MEMORIAM: ALFRED HOFFMAN (1929–1995)

Pendant des années j'ai été assis à ses côtés aux séances hebdomadaires du Bureau de musicologie de l'Union des Compositeurs et des Musicologues. Sa voix devenait toujours distincte lorsqu'il plaiddait pour la déontologie de la profession de critique et pour la place, hélas, toujours plus impuissante face au phénomène digne d'être reflété par la presse quotidienne et hebdomadaire...; cette voix était chargée d'une sainte indignation chaque fois qu'on devait défendre la valeur musicale ou théorique, car, quoique généreux par sa nature, il ne supportait pas l'injustice et l'immixtion dans l'art des intérêts occultes de toutes sortes.

Dans la conscience de ses collègues et de ses lecteurs, Alfred Hoffman était, peut-être, tout d'abord, le critique musical et le critique par excellence. L'un de ses jugements au domaine de l'interprétation et, surtout, de l'interprétation pianistique, inspirait le sentiment de la certitude, du respect et, souvent, de la crainte (et non seulement pour les débutants!). Par sa longue et constante prestation de critique, par la fermeté des options et la solidité des critères d'appréciation, sa plume a gagné un prestige incontestable. Il a milité pour nos interprètes et pour nos créateurs, pour tout ce qui signifie musique roumaine, un Enesco ou un Lipatti étant pour lui les pierres angulaires de la sensibilité et de la pensée musicale qu'il a infatigablement espéré d'imposer dans la conscience musicale de chez nous et d'ailleurs.

N'oublions pas l'intérêt et l'attention protectrice avec lesquels il a encouragé les jeunes générations d'interprètes.

Ces dernières années, les auditions musicales aux côtés d'Alfred Hoffman, dans une ambiance amicale, avaient le don de convaincre sur la justesse de ses réactions, du manque de préjugés dans l'évaluation de tout phénomène, sans tenir compte de l'époque ou de la direction dont il se revendiquait, du raffinement des appréciations, ce qui nous faisait penser à la simplicité de son écriture, qui avait comme but de toujours

convaincre et non de mettre en valeur, avec emphase intellectualiste, autant de qualités. Il était devenu une autorité critique, la preuve en est également le fait qu'il a eu, au moins durant la dernière partie de sa vie, la satisfaction d'être coopté dans des jurys internationaux qui décernaient de prestigieux prix du disque.

Toutes ces choses survivent dans notre cœur et dans notre esprit, car le cours de sa vie, qui aurait pu se dérouler encore pour la joie de ses semblables, s'est interrompu sous le coup impitoyable du sort.

Gheorghe Firca

PRINTED IN ROMANIA

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

ISSN 0080 – 2638

Lei 5000